Сергей Юткевич

Виктор Шкловский

Михаил Жаров

Эльдар Рязанов

Орест Верейский

Евгений Шварц

Иосиф Хейфиц

Георгий Товстоногов

Александр Аникст

Пол Скофилд

Илья Авербах

Инна Чурикова

Глеб Панфилов

Юри Ярвет

Ваш Григорий Козинцев

Ваш Григорий Козинцев

Ваш Григорий Козинцев

ВОСПОМИНАНИЯ

Москва
Издательство
«Артист. Режиссер. Театр»
1996

ББК 85.373 (2)
В 23

Издание осуществлено при поддержке Роскино

Составление, редактура, примечания и дополнения
В.Г Козинцевой и Я.Л. Бутовского

В 4910020000-3
174 (03)-96 без объявл.
ISBN 5-87334-011-0

© В.Г. Козинцева, Я.Л. Бутовский, составление, примечания и дополнения. 1996 г.

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Григорий Михайлович Козинцев принадлежал к поколению, активно вошедшему в художественную жизнь в начале двадцатых годов, и, как многие лучшие представители этого поколения, отличался широтой интересов, стремлением попробовать себя в разных сферах искусства. С первых же лет своей деятельности он не только художник, автор пьес и их постановщик, сценарист и кинорежиссер, но и педагог, теоретик, публицист. Этой разносторонностью отмечена и вся дальнейшая жизнь: хотя уже с начала тридцатых годов имя его было связано прежде всего с кинорежиссурой, он продолжал активно заниматься педагогикой, ставил спектакли, выступал как критик, никогда не оставлял серьезную работу по теории искусства.

Судьба даровала Козинцеву признание еще при жизни. До сих пор даже ранние его фильмы, поставленные совместно с Л.З.Траубергом, регулярно и с успехом включаются в ретроспективы всех синематек и музеев кино, изучаются во всех кинематографических учебных заведениях. Фильмы более позднего периода завоевали истинную народную любовь, а огромный успех «Дон Кихота» на родине Сервантеса, «Гамлета» и «Короля Лира» на родине Шекспира является вообще беспрецедентным. С юности занимаясь Шекспиром, он обобщил свои исследования в книге «Наш современник Вильям Шекспир», которая сразу потребовала второго издания и была переведена на английский язык. Он выступал с докладами на международных шекспировских конгрессах и симпозиумах, объединявших ведущих шекспироведов мира. Еще две книги — «Глубокий экран» и «Пространство трагедии», верстку которой Козинцев успел прочесть и подписать, — также были переведены за рубежом. Начавшаяся с 1973 года публикация материалов из архива Козинцева, подтвердив его авторитет режиссера, педагога и теоретика, значительно расширила представления читателей о нем как о своеобразном писателе и мыслителе.

Признанию нескольких поколений зрителей, читателей, коллег, учеников на первый взгляд отвечало и официальное признание — Козинцев получил множество наград, высоких званий, его не коснулись впрямую репрессии, затронувшие близких и друзей. Но и не миновала участь многих выдающихся художников того времени. Бесконечные придирки к сценариям многочисленных «инстанций» — от киностудии до ЦК партии. Разгром Ждановым по указанию Сталина сценария, над которым Козинцев и Трауберг работали более двух лет, и остановка уже начатых съемок. Запреты готовых фильмов. Сталинские просмотры по субботам, которые решали судьбу фильмов и их создателей (в 1957 году Козинцев записал, что в ночь с субботы на воскресенье «мы... подготавливали свой неминуемый инфаркт»; как и он сам, умерли от инфарктов его друзья Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко). Постановление ЦК КПСС 1946 года — одним из четырех ошельмованных в нем фильмов были «Простые люди» Козинцева и Трауберга. Уже в «благополучное», по сравнению со сталинским, время — многие годы простоя, потраченные на борьбу за постановку «Гамлета». Цензура вторгалась в

творчество Козинцева не только в кино — книга «Глубокий экран» после шестилетних мытарств в издательстве вышла без многих очень дорогих автору страниц.

Опубликованные после ухода Козинцева из жизни записи из его рабочих тетрадей со всей очевидностью выявили облик человека, внутренне сопротивляющегося системе, в которой он вынужден был существовать, так как жить и работать мог только на родине, безоговорочно отвергая любые предложения о постановке фильмов за рубежом (таких предложений было много, особенно после «Гамлета») или даже о совместных постановках. Свое ощущение «черного, лихого времени» он выразил в последних фильмах и многих, к сожалению, неосуществленных замыслах.

За всем, что успел сделать Козинцев, видна неординарная личность, духовная сила которой шла от беспредельной верности настоящему искусству, от бескомпромиссности, от неустанного поиска истины, от веры в человека и ненависти ко всему бесчеловечному. Это ощущали все, кому приходилось общаться с ним, даже если общение было недолгим. Составители предлагаемого вниманию читателей сборника надеются, что объединенные вместе свидетельства о Козинцеве многих и разных людей создадут у читателя его живой и достаточно близкий к реальному образ и помогут понять, почему не только не утрачивается, но и постоянно растет интерес как к фильмам, книгам, мыслям Козинцева, так и к Козинцеву — человеку.

А.Я. КАПЛЕР

О Грише, друге юности...

Самым близким моим другом был Григорий Михайлович — Гриша — Козинцев.

Случилось так, что после смерти Козинцева меня долго не было в Москве.

Приехав, я стал разбирать скопившуюся корреспонденцию, и вдруг... среди различных писем, повесток, приглашений и извещений вдруг его острый почерк на конверте! Почерк Козинцева, которого уже нет с нами, Козинцева, чей портрет, затянутый прозрачной пленкой, стоит на Литераторских мостках Волкова кладбища в Ленинграде.

Веселое, шутливое и грустное письмо долго лежало, дожидаясь меня. Оно написано за две недели до смерти: «...не пора ли нам, вместо того, чтобы случайно видеться на каком-нибудь пленуме или фестивале, наконец встретиться по-настоящему?..»

Как несправедливо редко, как нерасчетливо редко мы встречались в последние годы по-настоящему! Будто в запасе вечность. Сколько раз откладывались свидания — не страшно, успеется...

И вот этот холмик свежей земли, цветы, косые струи бесконечно грустного ленинградского дождя, стекающие по пленке, которая защищает его портрет.

В чем выражается значительность, масштабность личности человека?

Это трудно определить, но, когда я в первый раз встретился с тринадцатилетним худеньким, угловатым мальчиком, мне сразу бросилась в глаза его особость, его наполненность какими-то большими интересами, его — как теперь сказали бы — высокая духовность, тонкая душевная организация.

Глубокая интеллигентность этого молоденького художника[1] была и органическим свойством его натуры, и отражением атмосферы семьи доктора Козинцева, отражением личности старшей сестры, Любови, талантливой художницы, отражением личности Ильи Григорьевича Эренбурга — ее мужа.

Многое в жизни оставалось для молодого Козинцева где-то в стороне — он был полон огромнейшим количеством своих интересов, связанных с живописью, театром, литературой.

От него сами собой отскакивали плоские шутки, полуприличные анекдоты. Да и слышал ли он их? Он как-то снисходительно улыбался, как бы жалея того, кто это произносил, как бы будучи много старше этих шутников, хоть они часто годились ему в отцы, а то и в деды.

Вскоре в нашей компании появилось еще одно лицо.

В Киев приехала семья Иосифа Ивановича Юткевича. Семья поселилась в Пассаже, на Крещатике, 25, и к нам присоединился такой же тоненький, как Козинцев, и тоже угловатый мальчик с тросточкой: тоже, как и Козинцев, художник, и тоже мечтатель, и тоже страстно живущий интересами искусства — Сережа Юткевич.

Их взгляды поразительно совпадали, и эрудиция обоих была совершенно фантастической.

Каким образом эти два мальчика успели столько прочесть и осмыслить, узнать и выработать свое отношение к произведениям литературы и искусства от Плавта до Хлебникова, от Рафаэля до Татлина? Комедия дель арте, теории и парадоксальные пьесы Евреинова, доктор Дапертутто, то бишь Мейерхольд, клоун Донато, театр Фореггера, имажинисты, Марджанов, «Потоп» Бергера, американское кино, Гольдони и Гоцци, Маяковский, Маринетти, кубисты, супрематисты, конструктивисты, статьи Миклашевского — великого знатока комедии дель арте — чего только они не знали...

Симпатии и антипатии Козинцева, Юткевича, да и всей нашей компании были категоричны и не терпели полутонов. Мейерхольд был, конечно, «да», МХАТ, конечно, «нет», итальянская комедия масок — «да», бытовой театр — «нет», Маяковский — «да», Надсон, Бальмонт, а тем более Северянин и иже с ними — «нет, нет и нет», футуристы — «да», символисты — «нет».

Впрочем, Блок, которого тогда относили к символистам, был «да», а, например, футурист Крученых — «нет».

Цирк был «да», Лев Лукин и Голейзовский в балете были «да», а классический балет — «нет», и над его жеманством Козинцев постоянно посмеивался. К опере он относился абсолютно нетерпимо — она была сплошным «нет». Он часто цитировал знаменитую «Вампуку»: «Бежим, спешим, ужасная погоня».

«Вампукой» называлась прогремевшая в России пародийная опера, поставленная «Кривым зеркалом». Была там такая сцена: герои — тенор и колоратурное сопрано, которые по сюжету должны были немедленно скрыться от преследователей, вместо этого стояли у рампы и минут десять на все оперные лады распевали: «Бежим, спешим, ужасная погоня, погоня, погоня. Бежим, спешим, ужасная погоня, погоня, погоня...»

Колоратура при этом пускала фантастические трели, а тенор делал всего одно движение — протягивал руку к зрительному залу. Жесты колоратуры были куда богаче — их было два: руки, прижатые к левой стороне неимоверного бюста, и руки, протянутые к публике. Никакого общения между партнерами — каждый поет сам по себе.

Не могу вспомнить, где мы видели эту постановку. Ее, вслед за «Кривым зеркалом», повторил в Киеве один из многочисленных «театров-миниатюр» того времени. То ли «Гротеск», то ли «Жар-птица», то ли «Пел-мел», не припомню.

«Вампука» так осмеяла оперные условности, что, казалось, жанр убит наповал, навсегда. Во всяком случае, в том виде, в каком он существовал со всеми его бесчисленными сценическими нелепостями.

Козинцев был совершенно убежден, что после «Вампуки» такая опера никогда не возродится (а вот поди же ты...).

Козинцев преклонялся перед цирком.

Полет без сетки под куполом цирка, ни малейшей самой микроскопической неточности, ежесекундная игра со смертью, абсолютнейшее мастерство.

В театральной живописи Козинцева постоянно отражалось его увлечение, его пристрастие к итальянской народной комедии масок. Он писал декорации и костюмы к бесчисленным несуществующим спектаклям.

Арлекины и Коломбины создавались в сотнях вариантов (и, по-моему, необыкновенно остро и интересно). Капитан и Панталоне — обязательные персонажи комедии масок — бесконечно варьировались в его эскизах, ожидая своего будущего сценического воплощения. Но состоится ли оно когда-нибудь?

Друзья Козинцева чувствовали его талант, его художнический масштаб, но были совсем не убеждены, что талант этот когда-нибудь реализуется, потому что трудно было изобрести характер, более неприспособленный к борьбе, более незащищенный, чем у него.

А обостренное чувство человеческого достоинства не позволяло Козинцеву даже просто пойти в театр предложить свои услуги.

Житейская неприспособленность оставалась его органическим свойством всю жизнь.

Был он легко раним душевно.

Как же случилось, что человек, обладающий такими невыгодными для художника свойствами, все же «состоялся»?

Мне кажется, было три причины, три обстоятельства, благодаря которым это произошло.

Первая, конечно, — открытая, видимая всеми, неоспоримая, яркая талантливость Козинцева.

Вторая — молодость революции, настежь распахнутые революцией двери искусства, жадная потребность самого искусства в новаторстве, в новых силах.

И третья причина: на пути Козинцева все время встречались доброжелатели, которые протягивали ему руку, — то являлся в его жизни старый революционер Сергей Мстиславский, то Илья Эренбург, то Марджанов, то Пиотровский.

А там, когда Козинцев стал Козинцевым — особенно после «Максима», жить и работать ему сделалось неизмеримо легче. Ушли трудности организационные, но навсегда, на всю жизнь остались, конечно, все сложнейшие сложности — творческие.

Не знаю, откуда в голодной, нищей, охваченной гражданской войной стране появилось столько фанеры?

Но в ней никогда не было недостатка — и в сравнительно спокойное время военного затишья, и тогда, когда под самым нашим Киевом шли бои и дома тряслись от артиллерийских залпов.

Фанеры всегда хватало. Я хочу сказать — ее хватало на бесчисленные агитплакаты, на украшение улиц, зданий и грузовиков в дни революционных праздников, ее хватало на сооружение гигантских фигур рабочих и крестьян, которыми украшались площади.

Фанеры хватало.

А следовательно, хватало работы и для целой армии голодных художников и примазавшихся мазил, а то и просто голодных парней, которые никогда в жизни не провели ни одной линии.

Пристроившись на очередную временную работу (когда за деньги, чаще за паек), они грунтовали для настоящих художников фанеру и холст, сбивали щиты, бегали за красками.

Расчет был одинаковым для всех, каждый праздник кормил огромную ораву разномастного народа.

Ведало в то время этой кипучей деятельностью множество разных организаций — гражданских и военных.

Общего командования не было, и случалось так, что какой-нибудь оборотистый мазила подряжался в одно и то же время писать плакаты и для наробраза, и для политодела стоявшей в Киеве армии, и для какого-нибудь клуба совработников, и для комендатуры города, и для других почтенных организаций.

На этот раз Козинцев был в числе приглашенных, и ему досталась одна из самых ответственных работ — семиметровые декоративные панно для установки на Думской площади, позади трибуны.

Содержание панно не оговаривали. Само собой разумелось, что на них будут изображены рабочие, крестьяне и красноармейцы. Фон, естественно, — перспективы фабрик с дымящими трубами, а также серп, молот, вспаханные поля и трудящиеся на них крестьяне.

Художники должны были заранее сдать на утверждение эскизы своих монументальных фанерных произведений.

Как и все прочие, Козинцев принес эскизы в назначенный срок.

На мой взгляд, он нарисовал их прекрасно.

Красноармеец, рабочий и крестьянка, изображенные на триптихе, были, в сущности говоря, вариантами любимых козинцевских персонажей — Арлекина, Пьеро и Коломбины.

В этих необычайно красочных фигурах без труда угадывались треугольники, кубы, трапеции и прочая геометрия, из которой они состояли.

Яркая одежда красноармейца казалась одновременно и современным его одеянием — шинелью, буденовкой, и в то же время по остроте линий и неожиданности красок чем-то совсем иным, условным.

И рабочий — Пьеро, и крестьянка — Коломбина тоже были в одно и то же время узнаваемы и совершенно необычны.

А все вместе с лихими, яркими пятнами фона смотрелись, по-моему, удивительно празднично.

Но так казалось только мне.

К вечеру стало известно, что из наробраза, вернее — из его первомайской комиссии, последовало распоряжение срочно вызвать автора триптиха на беседу.

Козинцев попросил меня пойти вместе с ним.

Не то чтобы он робел — просто разговор с начальством казался ему чем-то тревожно-непонятным.

Впрочем, возможно, и робел немного.

— А если спросят, кто я такой, почему явился?.. — отказывался я.

— Что-нибудь придумаем.

Когда мы вошли, Козинцев подошел к столу, я остался стоять сзади.

Комиссия немного удивленно смотрела на худенького мальчика. Затем председатель уперся указательным пальцем в эскиз и спросил тоном, не предвещающим ничего хорошего:

— Ваше?

Козинцев кивнул головой. Председатель заявил, что в лицах и в фигурах на эскизе почему-то явственно просматриваются квадраты, треугольники и даже ромбы. Это обязательно нужно исправить и привести фигуры в соответствие с жизненной правдой. Никаких квадратов в жизни не бывает.

Критике был подвергнут еще ряд элементов эскиза. И выражение лица красноармейца должно было стать суровым, а не мечтательным, и на руках рабочего следовало выделяться мышцам, и лошади, которые тянули ярко-красный плуг по ярко-зеленому полю на фоне фигуры крестьянки, должны были быть переписаны, ибо плуг не бывает красным, а поле — таким нарочно зеленым.

Указаний было много, а Козинцев молчал.

Я видел сложенные за спиной руки, но этого было достаточно, чтобы понять его отношение к критике.

В конце концов председатель протянул ему эскиз и сказал, что после внесения поправок эскиз нужно еще раз представить в комиссию.

Тогда впервые раздался голос Козинцева. В минуты волнения или раздражения голос у него становился высоким-высоким.

Вот этим-то фальцетом он объявил, что и не подумает ничего исправлять.

И тут пошел принципиальный разговор.

Члены комиссии, отбросив приказной тон, стали убеждать Козинцева в правильности своих требований и взывали к его сознанию.

Руки Козинцева оставались сжатыми за спиной, и он только повторял по временам сердито: «Ничего менять не буду».

Председатель оторвал полоску промокательной бумаги от пресс-папье, вытер взмокший лоб и произнес нечто вроде: «Ну, нет так нет, обойдемся», — но тут раскрылась дверь, и легким шагом вошел в комнату высокий, по-красивому седой человек во френче.

Это был Сергей Дмитриевич Мстиславский, старый революционер, позже автор известных романов «Грач, птица весенняя», «Накануне. 1917 год», а в то время главное лицо в этом доме — заведующий Киевским губнаробразом.

Поздоровавшись со всеми, он сказал о том, что все некогда было зайти в первомайскую комиссию, и спросил, как, мол, идут дела...

— Да вот — обсуждаем...

Мстиславский подошел к столу, взял эскиз и заулыбался.

— По-моему, интересно, — сказал он, — ярко, празднично. Это где же будет?

— На Думской площади, — ответили ему.

— Ну, что ж, спасибо, — сказал Сергей Дмитриевич и пожал руку Козинцеву. Потом щелкнул пальцем по красноармейцу на эскизе и сказал, все улыбаясь и дружелюбно подмигнув:

— Арлекин, а? — и вышел.

Первого мая за трибуной на Думской площади весь парад и все участники демонстрации могли видеть веселые фигуры Арлекина, Пьеро и Коломбины, то бишь красноармейца, рабочего и крестьянки.

Даже теперь, когда они были написаны клеевой краской на листах фанеры, фигуры не утратили своей яркости, своего очарования и отлично смотрелись на молодом празднике молодой Республики.

Однажды Козинцев не пришел на встречу, назначенную накануне.

Утром я отправился на Марино-Благовещенскую, где жила их семья.

Дверь открыл низенький доктор Козинцев. Он плакал.

— Сыпной тиф...

Сыпной тиф! Он косил в тот год беспощадно. «Сыпняк» обозначал почти верный смертный приговор.

Родители к Грише не пускали, и друзья постоянно топтались на лестнице, ожидая известий о его здоровье или какого-нибудь поручения — сбегать в лавочку, в аптеку...

И все-таки мы попали к нему, когда дома была одна только Люба.

Она выглянула на лестницу и сказала:

— Ладно, идите, только ненадолго.

Мы вошли, ступая на носки.

Электричество в Гришиной комнате не зажигали, хотя сквозь замерзшее окно едва пробивался серый свет ранних зимних сумерек.

В этом тусклом свете все казалось серым.

Все, кроме подушки. Она светилась ясно-белым квадратом. На этом квадрате лежала остриженная голова. Глубоко запавшие глаза закрыты, вены на тоненькой шее вздулись...

С запекшихся губ срываются какие-то бессвязные, невнятные слова, обрывки фраз.

Мы смотрели на своего друга, думая, что видим его в последний раз.

Он стал совсем маленьким — одеяло почти не было приподнято там, где лежало тело.

В бессвязном бормотании порой звучали совсем детские интонации — так жалуется ребенок матери.

Неожиданно бормотание сложилось в отчетливые, связные фразы. Мучительно сдвинулись брови, и мы услышали:

«...Я думал, что сердце из камня,
Что пусто оно и темно...
Пускай в нем огонь языками
Походит — ему все равно...»

Мы переглянулись и замерли.

Услышав голос, появилась в дверях, кутаясь в теплый платок, Любовь Михайловна.

А Гриша все продолжал, то задерживаясь на каком-нибудь слове, то убыстряя речь:

«...Я думал, что сердцу не больно,
А больно — так разве чуть-чуть.
Но все-таки лучше — довольно,
Задуть, пока можно задуть...»

И снова невнятица, отдельные слова, бред...

Когда прошла самая опасная — третья неделя болезни и миновал грозный кризис, когда стало ясно, что друг наш выкарабкался, выжил, нас стали к нему пускать каждый день.

Мы рассказали ему историю с его неожиданной декламацией и показали записанный тогда же текст.

Козинцев хохотал и переспрашивал:

— А не врете? Не розыгрыш?

Просил еще раз прочитать текст и снова смеялся.

Любовь Михайловна подтвердила верность нашего рассказа.

— Да я никогда в жизни не знал таких стихов. И сейчас не знаю! И не слышал никогда...

Он говорил, конечно, правду.

Как, когда, каким образом неосознанно услышались и где-то в глубинах памяти сохранились эти строки Иннокентия Анненского — такие неподходящие его вкусу, почему они возникли в бреду? Так все и осталось тайной.

Как часто люди, которые сталкивались с Козинцевым, замечали его необыкновенную душевную деликатность, опасение обидеть слабого!..

В те далекие времена жил у нас в Киеве старик Баскин-Серединский. Лет ему было за девяносто. Его давно уже содержали внуки и правнуки.

При знакомстве он протягивал руку и неизменно говорил:

— Баскин-Серединский. Поэт. Ученик графа Льва Николаевича Толстого. Ясная Поляна.

Учеником Толстого он называл себя, видимо, только в том смысле, что считал себя его последователем.

Вероятно, старик был не совсем в норме. Киевляне относились к нему с добродушной усмешкой.

Но в дни, когда он появлялся на улице, возбужденный, размахивающий зонтиком, в сдвинутом на затылок коричневом котелке, в распахнутом своем стареньком пальто — полы по ветру, — в такие дни все старались избежать встречи с ним. Это означало, что Баскин написал новую поэму и ищет жертву — кому бы ее прочесть.

Мы боялись его как огня и, завидев вдалеке коричневый котелок, в котором он проходил всю жизнь, бросались наутек.

Мы, но не Козинцев.

Козинцев шел навстречу старику, и счастливый Баскин бросался к нему и говорил (всегда одно и то же):

— Гриша! Я написал новую поэму. Сейчас я тебе ее прочитаю.

Он вдвигал Козинцева в какую-нибудь подворотню или в подъезд, а если ничего подходящего рядом не было — просто прижимал его к стенке и, взмахивая зонтиком, читал свое новое произведение.

Обычно они бывали бесконечны.

Но попадались и совсем коротенькие, состоящие из одной только строфы, — и тоже назывались поэмами.

Со временем они стали уже чем-то вроде фольклора и даже обрастали новыми строчками.

Я помню некоторые из них:

Поэма домашняя

«Долгий дождь стучит по крыше,
Как земля стучит о гроб.
Под полом докучной мыши
Слышен жуткий скрип и скроб».

Поэма про Киев

«Старый Киев точно вымер
В воздухе пустом.
Лишь один стоит Владимир
Со своим крестом».

Приписывалась Баскину-Серединскому и «Поэма военная»...

Я вижу фигуру Баскина, размахивающего зонтиком в такт чтению, и Козинцева, прижатого к стене дома на Крещатике. Вижу прохожих, усмехающихся, обходящих стороной эту группу.

И я помню, как однажды, подойдя близко, увидел взгляд Козинцева, увидел, как он смотрел на старика — с какой болью и жалостью, изо всех сил стараясь ничем не выдать своего чувства и безукоризненно вежливо слушая его.

В доме Козинцева даже теперь, когда ушел навсегда хозяин, в оставшемся неприкосновенном кабинете лежит на полке улыбающийся Петрушка.

Появился он все в том же Киеве — городе нашей юности, в далекий, тяжелый, голодный год.

Наша тройка — Козинцев, Юткевич и я — решили тогда в порядке протеста против театрального репертуара того времени выйти на улицу с подлинно народным представлением — Петрушкой. В противовес всяческим «Осенним скрипкам», «Черным пантерам» и «Теткам Чарлея» — балаганное представление на площади!

Козинцев узнал, что есть возможность купить куклы — их продает жена знаменитого кукольного мастера мсье Шарля, который объездил со своими марионетками и Петрушками весь свет.

Отправляемся по адресу, который нам дали.

Это посещение осталось одним из самых печальных, самых щемящих воспоминаний нашей жизни.

Мсье Шарль умирал в тифу в соседней комнате, а жалкая маленькая женщина открывала нам корзины и ящики, в которых лежали в самых неожиданных, самых странных позах дети Шарля — его куклы. Мы купили несколько Петрушек — кукол, в которые вставляется рука кукловода.

С этими куклами мы начали выступать. Для начала была поставлена пушкинская сказка «О попе и работнике его Балде».

Юткевич был шарманщиком и произносил тексты от автора, а мы с Козинцевым в качестве кукловодов исполняли при помощи своих Петрушек — Козинцев роль Балды, я — попа.

И вот кукла, которую надел когда-то Козинцев на правую руку, начав этим свой путь в искусство, этот широко улыбающийся Петрушка с вырезанной из дерева головой как талисман прошел с ним всю жизнь[2].

Только улыбка его кажется мне теперь совсем, совсем невеселой.

С.И. ЮТКЕВИЧ

Начало

Марджанов страстно любил молодежь, и она ему платила тем же.

Это не означало, что Марджанов противопоставлял молодежь старшему поколению мастеров. Нет, он пытался соединить их вместе, но его вера в творческие возможности молодежи граничила почти с фанатизмом. Его доверие молодежи было безграничным. Мы это испытали на себе. Вот почему не было ничего удивительного в том, что шел я в весенний день на свидание с знаменитым мастером. Достаточно было П.И.Ильину[1] сказать о том, что в городе живет молодой художник, как Марджанов ответил: «Приведите его ко мне».

Я вошел в большое, залитое солнечным светом фойе театра. Очевидно, только что закончилась репетиция, проходившая за длинным столом, а по углам фойе еще толпилась кучками актерская молодежь, взволнованная, с какими-то сияющими особой радостью, которую дает только творчество, глазами, а в конце стола сидел совершенно седой человек с таким пронзительным взглядом черных пытливых и почти магнетических глаз, что я остановился оробев. Мое смущение увеличилось еще оттого, что на столе перед седым человеком уже лежали чьи-то яркие эскизы, а возле него, с такой же папкой, как и у меня, стоял юноша моих лет, почти мой двойник.

— А вот и еще один, — произнес Ильин, единственный мне здесь знакомый человек. — Не робейте, — и он подвел меня к столу.

— Вот и хорошо, — сказал человек с седыми волосами. — У нас их будет двое. Познакомьтесь. Это Гриша Козинцев — молодой художник.

Мы неловко пожали друг другу потные от волнения руки. Тем временем Ильин взял мою папку и высыпал на стол ее содержимое. Эскизы оказались тоже схожими с работами моего нового знакомца. Марджанов рассматривал их один за другим, с довольным прищуром, откладывая некоторые в сторону. С видимым удовольствием копался он в этой пестрой груде юношеских дерзких замыслов.

— Прекрасно, — сказал он, вставая. — Вот я вам двоим и поручу оформить мою новую постановку. Сделайте мне декорации и костюмы к оперетте «Красное солнышко», она же «Маскотта». Знаете вы такую? Я давно мечтаю поставить ее. Прекрасная вещь... А Наталия Ивановна Тамара также давно хочет сыграть роль Маскотты. Ну как, беретесь? — обратился он к нам.

Удивительно, что он беседовал с нами без всякой снисходительности, совершенно серьезно, как со взрослыми, уже зарекомендовавшими себя художниками. Ему, видимо, понравились наши работы, и ему было совершенно безразлично, что нам обоим вместе было немногим более тридцати лет.

— А двери театра открыты для вас всегда. Приходите, когда хотите. Посмотрите, как мы работаем, а может, и поможете нам.

И, улыбнувшись мягко и приветливо, он посмотрел на нас каким-то своим, особым, «марджановским», добрым и лукавым взглядом и стремительно (как все, что он делал) ринулся куда-то вглубь, в зрительный зал, на очередную репетицию.

Мы остались одни в опустевшем фойе, с глазу на глаз, двое мальчиков, превратившихся за одну волшебную минуту в учеников замечательного режиссера и даже (о, чудо!) художников его будущей постановки.

Усевшись на подоконнике, на лестнице артистического хода, мы, по-мальчишески перебивая друг друга и захлебываясь от нахлынувшего на нас восторга, быстро установили общность творческих пристрастий и подружились так, как только можно подружиться в эту счастливую юношескую пору.

Обстоятельства для работы в театре сложились для нас тем более благоприятно, что для своей первой постановки «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») Лопе де Вега Марджанов выбрал тоже молодого художника — Исаака Рабиновича.

Этот высокий, стройный, черноволосый, выделяющийся своей библейской красотой молодой художник, лишь недавно закончивший Киевское художественное училище, был старше нас лет на семь и уже заставил обратить на себя внимание своими несколькими яркими и смелыми декорационными опытами, правда, для пока еще случайных постановок одноактных пьес Евреинова. Марджанов со своим безошибочным чутьем в отношении молодых талантов высмотрел Рабиновича и поручил ему оформление трагедии великого испанского драматурга.

Рабинович стал для нас с Козинцевым как бы старшим товарищем и даже учителем[2], хотя мы не склонны были преклоняться перед какими-либо авторитетами; дарование этого художника, обладавшего большим творческим и человеческим обаянием, было нам очень близко. Работа в театре сложилась удачно, так как мы не только присутствовали каждодневно на всех репетициях Марджанова, но и нашли свое рабочее место. Мы помогали Рабиновичу в изготовлении декораций, овладевали техническими секретами росписи задников, раскрашивали ткани, предназначенные для костюмов, словом, с головой окунулись в волшебный и сумасшедший мир театрального закулисья.

Мы с Козинцевым очень многому научились во время нашего пребывания в театре, но у нас оставалось еще много свободного времени. К тому же, естественно, стремились мы к самостоятельной творческой деятельности. Параллельно с нашим посильным участием в спектаклях Марджанова мы организовали свой маленький передвижной театр. Сначала это были только куклы. Для первого опыта выбрали мы «Сказку о попе и работнике его Балде» Пушкина. Мы соорудили ширму с веселым и ярким рисунком. Перед ней красовался автор этих строк, исполнявший роль «раешника», или ведущего, за ней «водили» кукол Козинцев и А.Каплер, тогда еще молодой актер, не помышлявший о будущей профессии кинодраматурга. Случилось так, что мы сразу нашли и зрителя для наших представлений.

Поэт Илья Эренбург (в то время еще не занимавшийся ни прозой, ни публицистикой), чьими стихами мы очень увлекались, заведовал чем-то вроде отдела художественного воспитания детей при наробразе. По его путевкам мы и объездили все детские дома и сады Киева, показывая

наши спектакли перед благодарной и восторженной ребячьей аудиторией. Один раз, впрочем, мы даже рискнули выступить с нашим кукольным представлением на площади в день первомайского праздника, прямо с грузовика.

Успех окрылил нас, и однажды мы появились в кабинете Марджанова в ТЕО Наркомпроса как официальные просители. Запинаясь от волнения, открыли мы, как всегда, приветливо встретившему нас Марджанову наше заветное желание создать свой собственный экспериментальный театр. В короткой «докладной записке» был изложен репертуарный план. Он состоял из трагедии Маяковского «Владимир Маяковский», лирической драмы А.Блока «Балаганчик» и инсценировки восточной сказки «Лампа Алладина». К плану были приложены эскизы будущих постановок, и как это ни удивительно, но Марджанов немедленно дал распоряжение предоставить нам подвальное помещение, где располагался до этого театр-кабаре «Кривой Джимми», и велел отпустить нам из фондов нужное количество холста, красок и фанеры для оформления первого спектакля.

Театр, названный нами по моде того времени «Арлекин», стал существовать юридически и фактически. Труппа наша, вероятно, была самой маленькой в мире. Она состояла всего из пяти человек: нас трое (Козинцев, Каплер и я), молодой поэт Соколов, никогда до тех пор не игравший на сцене, и не менее молодая танцовщица Елена Кривинская, учившаяся в то время в балетной студии Брониславы Нижинской, сестры знаменитого танцовщика.

На крошечной сцене полутемного подвала начали мы репетиции трагедии Маяковского. Состава труппы явно не хватало, поэтому каждому из нас досталось по три роли. Мы с восторгом и азартом читали потрясавшие нас до глубины души гениальные строки Маяковского, но, конечно, постановка этой труднейшей и своеобразной пьесы была нам не по плечу. Через некоторое время нам пришлось с тоской констатировать полную неудачу. Но нас обескуражил не столько разрыв между нашими творческими желаниями и возможностями, сколько сознание, что мы чем-то «подвели» Марджанова, не оправдали его доверия и надежд.

Помню, как мы с Козинцевым сидели после неудачной репетиции на маленькой сцене, освещенной тусклым светом дежурной лампочки, и почти плакали от сознания своего бессилия, от неумения примирить мечту с действительностью.

Из темного угла выполз горбун-художник, работавший ранее в «Кривом Джимми» и прижившийся где-то в каморке, рядом с театральным залом. Это был добрый человек, благожелательно относившийся к нашим фантастическим затеям. Он сказал нам: «Пойдите к Мардже!» (Так за глаза называли все Константина Александровича.) «Пойдите к Мардже, он вам поможет».

Подавляя стыд и смущение, опять обратились мы к Марджанову, и он, всячески ободрив нас, мудро посоветовал не браться за столь трудную задачу. Мы воспрянули духом. Козинцев за несколько дней сам сочинил сценарий и текст незатейливой, но озорной пьески, которую он окрестил «Балаганное представление четырех клоунов». Пьеска была написана раешным стилем, в духе площадного ярмарочного театра, и как бы продолжала линию, начатую нами в кукольном спектакле.

В местном цирке тогда гастролировали замечательные испанские клоуны Фернандес и Фрико, чьими «антре» и пантомимами мы увлекались, так как актерское мастерство, с которым они исполняли свои классические клоунады, было неоспоримо.

Впоследствии, изучая Чаплина и наблюдая на сцене европейских варьете работу знаменитого Грока и братьев Фрателлини, я получал подтверждение общности источников их творчества и как бы задним числом проверил подлинную даровитость этих испанских клоунов.

Мы обратились к ним с несколько необычной просьбой — одолжить из своего гардероба дубль-костюмы для нашего представления. Испанцы с удовольствием пошли нам навстречу, и мы с Козинцевым, выступавшие в роли «белых клоунов», обрядились в роскошные, блестевшие тысячью пальеток костюмы из атласа. Каплер с незаурядным комическим дарованием исполнил роль «рыжего клоуна» со всеми традиционными атрибутами, вроде вздыбливающегося парика, зажигающегося носа и т.д. Соколов был «печальным клоуном» типа Пьеро, а Кривинская бойко пантомимировала торговку яблоками, ту также традиционную Коломбину, из-за которой происходили шутливые и невероятные происшествия.

Наконец наступил долгожданный день: мы сдавали свой спектакль Марджанову и близким друзьям. Конечно, все это было по-детски наивно и незрело, но, очевидно, задор юности и какие-то зерна подлинного увлечения магией театра придавали этому робкому опыту своеобразное обаяние. Марджанов похвалил нас, и театр получил право на жизнь.

Но, увы, это представление так и осталось единственным. Белые банды угрожали столице Украины.

В 1920 году Государственное издательство выпустило народную драму «Царь Максимильян», обработанную писателем Алексеем Ремизовым, на основе свода В.В.Бакрылова девятнадцати вариантов рукописных текстов. Это удивительное произведение, не укладывающееся в рамки ни одного из известных жанров, в котором действует грозный царь Максимильян, его непокорный сын Адольфа, богиня Венера, Исполинский рыцарь, король Мамай, палач Брамбеус, могильщик и шуты и, конечно, старуха Смерть. Все это переплеталось в причудливое скоморошье представление, где соседствовало трагическое и смешное, ни на что не похожее, самобытное.

Вот этого «Царя Максимильяна» и репетировал в революционном Киеве двадцатых годов Григорий Козинцев, тогда еще пятнадцатилетний юноша, в маленькой комнате квартиры своего отца-врача. Срежиссирован он был смело, по-театральному, и выбор пьесы не был случайным. Уже здесь определился вкус молодого художника, его тяга к яркому народному зрелищу. Здесь начинался его путь к эксцентризму, к первым киноагиткам, к Гоголю на сцене и в кино и дальше к революционной романтике Максима, к Сервантесу и, наконец, к Шекспиру. Спектакль был сыгран 1 мая 1920 года на одной из киевских площадей, но сам режиссер не смог на нем присутствовать: свирепствовавший в те времена сыпной тиф приковал юношу к постели[3].

Полвека отделяют «Царя Максимильяна» Козинцева от его же «Короля Лира». И нет, казалось бы, ничего схожего между ними, если судить по внешней стилистике. Но не случайно вспомнил режиссер, при-

ступая к своему «Гамлету», об испанских клоунах Фернандесе и Фрико, и кажется мне, что обращение его к трагедии о короле Лире тоже связано тончайшими нитями сложного художественного процесса с впечатлениями детства.

В одном из своих писем ко мне, уже после постановки «Короля Лира», Козинцев высказывал сокровенную и примечательную мысль:

«Я уверен в том, что все мы, по сути дела, снимаем и переснимаем в течение всей жизни какой-то один «свой» фильм. Иное дело, что приходится отвлекаться другими работами, что часто ровно ничего не получается. Но все равно «свой» фильм снимается: в голове, сквозь разные работы, на бумаге, просто в разговоре, он живет, дышит, продолжает какое-то свое старинное, еще с детства начавшееся движение».

При всей неожиданности этой мысли она представляется мне удивительно верной. И последний фильм Козинцева несомненно является органическим продолжением его юношеских пристрастий.

В.Б. ШКЛОВСКИЙ

О том, как родился новый эпос

И сейчас помню последнюю сцену эксцентрического спектакля фэксов по «Женитьбе» Гоголя. Молодая женщина стоит перед окном. Вечер. Она глядит вниз.

Мы забыли, говоря о «Женитьбе» Гоголя, что когда Подколесин выпрыгнул в окно, то женщина, с которой его хотели обвенчать, в результате побега жениха попала в трагическое положение. Мы забыли этот спектакль. Но в нем Подколесин медленно влюблялся в Агафью Тихоновну и как бы оживал.

Когда-то я спросил у Паустовского — он много и легко писал: «Что ты чувствуешь, когда входишь в комнату и видишь письменный стол?» Он коротко ответил: «Панику».

Писать всегда трудно, и изменять линию жизни трудно. И понять, что в ней меняется, очень трудно.

Фэксы — Козинцев, Трауберг, Герасимов, который первым пришел на объявление о наборе на «Фабрику эксцентрического актера», Костричкин, Магарилл, Жеймо, Соболевский, позже оператор Андрей Москвин — все они были очень молоды и начинали с эксцентрики, пародии, стилизации, не думая об эпосе.

Борис Пастернак сказал:

«Не верят, верят, жгут огни,
А между тем родился эпос».

Это воспоминание о времени действия «Илиады».

Фэксы начинали радостно. Жили тогда с радостным чувством перемены, с желанием ускорить эту перемену.

Гоголь, Пушкин оставались на своих местах. Но они становились как будто четче и ближе. И Гоголь, памятник, которому стоял на Арбате, печальный Гоголь — теперь он стоит во дворе дома, в котором писатель умер, — Гоголь, тогда казалось, улыбается.

Молодые люди вспомнили любовь к цирку, к театру, к зрелищу. Они отнеслись к событиям пьесы, как к фактам собственной жизни.

Все хотели согреть, разбить яйцо искусства, помочь новому искусству вырваться, полететь или запеть.

Это было время Эйзенштейна, очень молодого, очень знающего инженера, который изучал иероглифы. Это было время, когда казалось, что для искусства необходимо все — и знание иероглифов, и инженерное знание, и балаган, и веселость. Но и раньше не случайно в «Ревизоре» Бобчинский падал с дверью в комнату Хлестакова: старый человек подслушивал, и этот способ появления на сцене не портил великую комедию, он как бы делал в ней пометки красным карандашом.

Конечно, будущее время всегда лучше сегодняшнего момента, потому что «сейчас» нет — оно проходит.

Будущее освещает «сейчас».

Так думал Григорий Михайлович Козинцев. Он знал, что будущее проясняет смех комедии и боль трагедии. Оно по-детски огненно, весело, обрадовано тем, что мир существует.

Искусство революции — искусство обрадованное, это искусство глубокого понимания, сочувствия.

Фэксы и Эйзенштейн родились рядом, и так и должно быть.

В мире даже тени имеют свой цвет. Звонкое слово «фэксы» осталось только в истории кино. Но они получили возможность и показать похождения Октябрины, и посочувствовать, как своему родственнику, Акакию Акакиевичу. Лента «Шинель» по сценарию Юрия Тынянова была превосходной вещью, ее надо бы снова выпустить на экран, чтобы вспомнить и радоваться.

Трилогия о Максиме — прекрасная вещь. Прекрасен Борис Чирков в роли Максима, прекрасен Михаил Жаров в роли бильярдиста. Он освещен, пронизан светом революции, который его разоблачает. Мы радуемся, когда Максим обыгрывает короля бильярда. Новый человек все должен уметь делать лучше.

Молодым умер Григорий Михайлович, так я пишу потому, что я намного старше его. Картины, снятые им по Шекспиру, хороши, но они не исчерпали Шекспира, они должны быть продолжены. О вечном Шекспире на сцене мечтал Белинский, который много раз смотрел «Гамлета» с Мочаловым.

Помню Олега Даля в «Короле Лире». Шут один сопровождает ошибающегося человека, один опровергает его горе своим сочувствием и звуками своей дудки. Олег Даль переигрывал всех. Я помню его и понимаю Станиславского, который говорил, что короля играет и его свита. Понятно, почему в театре Шекспира шуту давали волю импровизировать и платили дороже всех актеров. Герои Шекспира освещают и переосмысливают друг друга.

Что мне еще сказать об ушедшем так рано Григории Михайловиче? Он вместе с другими очень хорошо начал. Это было начало нового эпоса.

С.А. ГЕРАСИМОВ

Цельность

Всех, кто знал Козинцева в юности, поражала его ранняя нравственная зрелость, которая выражалась более всего в том, как он учился понимать, различать и оценивать эстетический предмет жизни.

Тот беспрекословный авторитет, каким пользовались Козинцев и Трауберг у своих учеников в эпоху ФЭКСа, был прежде всего следствием признания их обширной эрудиции. Всем нам было тогда от семнадцати до двадцати, и Эйзенштейн в свои двадцать пять лет представлялся нам пожилым человеком. Но авторитет Козинцева объяснялся отнюдь не только нашей влюбленной преданностью учеников. Мы видели, как складывались отношения руководителей ФЭКСа с властителями дум того времени: я имею в виду Маяковского, Мейерхольда, Тынянова, Шкловского. В глазах этих мастеров ФЭКС представлял явление, достойное внимания.

Разумеется, сознание молодого ищущего поколения того времени определяла диалектика отношений нового со старым, за ниспровергательской фразой нередко таился серьезный и с годами все нарастающий интерес к духовным богатствам человека. И те педагогические беседы, какие постоянно вели «фэксовские мэтры» со своими адептами и учениками, при всей методологической непоследовательности раскрывали перед нами гигантскую панораму мировой культуры.

Все это как-то естественно, само собой входило в нашу жизнь, когда знакомство с литературой, театром, цирком, пластическими искусствами органично сочеталось с занятиями акробатикой, боксом, фехтованием...

ФЭКС был для нас не только школой, он был местом жизни, где мы проводили время с утра до ночи, начиная с уроков актерского мастерства и кончая выколачиванием знаменитого елисеевского ковра, доставшегося нам в наследство вместе с особняком на Гагаринской улице. На этом ковре мы крутили свои фордшпрунги и кульбиты или занимались киножестом, который вел сам Григорий Михайлович Козинцев и который включал в себя все основы актерского творчества в масштабах немого кинематографа.

Справедливость требует заметить, что кроме знаменитого ковра был еще и изрядно потрепанный рояль, за которым в течение всех занятий оставался один из самых преданных фэксовцев, к тому времени уже достаточно поживший на этом свете пианист Алексей Бэм. Все наши композиции, экспромтно рождавшиеся по вдохновляющей воле Козинцева, всегда шли под музыку Бэма, которая столь же помогала нам в формировании ритма и даже самого жанра действия, сколь и украшала его.

Сейчас, когда я вспоминаю наши занятия, у меня нет уверенности в том, что они были единственной дорогой к постижению тайн искусства, но тогда мы верили в это, а вера, как известно, великая сила. И все же главным было не то, что мы делали на чисто учебных занятиях мастер-

ской, главным были наши отношения с мастерами, наше каждодневное общение с ними. Главным была та святая вера в правду их художественных позиций и оценок, в серьезность и насущность тех творческих целей, которые они ставили перед нами.

О ФЭКСе написано много: его обвиняли в формализме, в подражании западным образцам, в заимствовании низкопробных приемов бульварного балагана. При всех этих упреках, однако, оставляли без внимания главное существо ФЭКСа.

Я вспоминаю высказанную однажды Козинцевым мысль о том, что своей приверженностью прозе, психологизму, реалистическому исследованию характера он обязан именно тому, что начинал с эксцентриады. Он сказал, что, начав с опрокидывания, потом легко мог поставить все на свои места, без этого ему пришлось бы долго путаться. И по моему внутреннему ощущению это совершеннейшая правда. Я сам, работая со своими учениками во ВГИКе, поощряю любую эксцентриаду, условные приемы — американской комической, русского водевиля. На своем опыте я знаю, как много дает подобная школа, — тому, что мне дал ФЭКС, я обязан пожизненно.

Не стоит забывать и о том, какую стремительную эволюцию проделали Козинцев и Трауберг в фэксовский период своего пути. Началось со скандальной постановки «Женитьбы». Но уже в политических памфлетах «Внешторг на Эйфелевой башне» и «Похождения октябрины», полных головокружительных трюков, была попытка направить трюки на выражение актуальных агитзадач. Юношеские загибы и перехлесты ФЭКСа были необходимым этапом. Отрицая рутину старого искусства, Козинцев и Трауберг искали пути к искусству живому, актуальному, необходимому современности. Вряд ли иначе они смогли бы прийти к своему «Максиму».

Перелом в работе фэксов наступил очень скоро. Он был крутым и, казалось бы, неожиданным. Возможно, тут сыграло роль и общение с Тыняновым, Эйхенбаумом, Шкловским. Они в то время были уже глубокими, мыслящими писателями, теоретиками и не могли не видеть всей незрелости опытов фэксов. Но им был понятен и симпатичен молодой протест против мертвечины в искусстве. Они сумели разглядеть в этой команде жизнеспособное начало и помочь формированию нового ФЭКСа — ФЭКСа, который уже был способен на такие серьезные акции, как постановка «Чертова колеса». В работе над этой картиной принимал участие Адриан Пиотровский, который тоже в то время переживал процесс перестройки, переходя от масштабных постановок на городских площадях к ТРАМу (Театру рабочей молодежи) и современному искусству кинематографа.

Перелом в нашей фэксовской жизни мы особо ощутили тогда, когда Козинцев и Трауберг вернулись из Москвы после просмотра «Стачки» Эйзенштейна. Козинцев рассказывал нам про «Стачку» очень взволнованный, возбужденный. Работу Эйзенштейна он воспринял как необычно важную для рождающегося советского кино, для всех нас, и мы могли потом не раз убедиться, как серьезно повлияла эта картина на дальнейший путь Козинцева. После «Стачки» стало очевидно, что кинематограф обрел уже иные масштабы, требует иного уровня мышления.

«Чертово колесо», «Шинель», «С.В.Д.», «Новый Вавилон» — каждая из этих картин была вехой в формировании, взрослении фэксовской мастерской, поднявшейся в итоге до ленты о Парижской коммуне — об историческом этапе мирового революционного движения. Поэтическая сила «Нового Вавилона» сохранилась до наших дней. Огромный успех фильма, повторно выпущенного на экраны Франции к столетию Парижской коммуны, — прекрасное тому доказательство. А от «Нового Вавилона» уже был прямой путь к трилогии о парне с Нарвской заставы.

Во всем, что создано Козинцевым, — и в его фэксовских работах, и в фильмах «Дон Кихот», «Гамлет», «Король Лир», и в его книгах «Наш современник Вильям Шекспир», «Глубокий экран», «Пространство трагедии», — ощущается цельность его человеческого характера, глубина личности. Евгений Евгениевич Еней, замечательный художник, постоянно работавший с Козинцевым на всех его картинах, не раз говорил мне, что Козинцев — самая удивительная фигура из тех, с кем его сталкивала судьба.

Я люблю вспоминать Козинцева и вне зависимости от его картин, просто как человека, чей нравственный состав, выражаясь языком Достоевского, совершенно неповторим. Конечно, это свойство каждой натуры, каждой личности. Но, как говорится, личность личности рознь. У Козинцева были такие свойства души, которые мне представляются основополагающими для зрелой натуры. Козинцев был человеком долга. Долг вел его от фильма к фильму, приобщая зрителей к величию искусства, которое он полагал главнейшим учителем жизни. Обращение Козинцева к Сервантесу, Гоголю и Шекспиру есть прямое выражение сжигавшей его страсти к прозрению жизни силой искусства. И я бесконечно благодарен Григорию Михайловичу за то, что он с первых же дней нашего знакомства последовательно приучил меня, как и всех нас, его учеников, к постижению правды и красоты человеческой жизни.

Будучи иронистом, иной раз весьма резким в оценках разнообразных явлений окружающего его мира, он отбрасывал усмешку, когда дело касалось судеб его народа, его жизненных интересов, масштабов его просвещения. Никакие утешительные паллиативы в сфере образования и воспитания человека никогда не казались ему достаточными. Как он бился, доказывая право постановки «Гамлета» в нашем советском кинематографе, как волновался, ожидая отзвука на эту работу, и как ликовал, когда зритель проголосовал за эту картину 45 миллионами посещений.

Был выигран главный бой, который и сейчас, в наши дни, не теряет своей актуальности.

Сколько было переговорено с Козинцевым в разные годы жизни по этому поводу! Как я любил видеть его вспыхивающие глаза, когда речь заходила о новых явлениях литературы, театра, живописи и, разумеется, кинематографа. Посредственные работы он как бы оставлял вне поля зрения, понимая необходимость и неизбежность так называемого репертуара. Но когда появлялось нечто, что могло послужить примером творческой удачи или творческого поражения, он воодушевлялся безмерно и при этом был в споре предельно категоричен. Однако оценки его были всегда продуманны и взыскательны. А так как Козинцев обладал ярким педагогическим талантом, то он прекрасно понимал, что требовать от ка-

ждого работающего в искусстве точного совпадения с твоими вкусами и представлениями — дело не только не реальное, но и вредное, ибо оно может привести к стиранию авторской индивидуальности художника. Козинцев был одарен чувством беспристрастной справедливости.

....Когда я в первый раз показал уже законченный и перезаписанный фильм «Учитель» самым близким друзьям, и прежде всего Козинцеву, и когда он, какой-то озадаченный, раздумчивый, вышел вместе со мной из зала и помолчал, стоя в коридоре, прежде чем обернуть меня к себе и сказать: «Послушайте, Сереженька, это же прекрасно», — я испытал такое натяжение нервов, какого позже уже не испытывал по поводу сдачи собственных картин, разве что по поводу экзаменационных показов в своей учебной мастерской.

Я вспомнил сейчас эту, такую важную для меня фразу Козинцева не потому, что она сама по себе определила истинную оценку картины, которую я продолжаю считать лучшей своей работой за все годы жизни, а потому, что в этот момент определились окончательно все наши отношения с Козинцевым — режиссером, учителем и другом. Определились потому, что он, человек совершенно иной культуры, совершенно иного вкуса, совсем иных эстетических устремлений, способен был понять в этой, разумеется, далеко не прекрасной, далеко не совершенной работе ее истинное содержание, которое было мне дороже всего. Он уловил в ней признаки жизни и тем бесконечно приблизил себя ко мне, показавшись мне какой-то новой своей человеческой стороной, начисто свободной от эстетической предвзятости. Быть может, именно в этот момент для меня открылся важнейший принцип жизни в искусстве — научиться любить иное, несвойственное тебе, научиться понимать и ценить то, что ты сам не умеешь, да и не хочешь делать. Не из этого ли рождается истинное содружество художников, являющееся основой развития и расцвета искусства, в то время как всякая нетерпимость к художественному разнообразию, стремление унифицировать мир по образу и подобию своему представляют начало застоя, скуки, гибели искусства.

Козинцев ушел из жизни, далеко не исчерпав своего таланта, своих творческих сил, своих творческих замыслов. Но все, что им создано, вошло в историю мирового кинематографа, осталось нам, его ученикам и наследникам, и будет служить многим и многим поколениям.

Н.Н. КОШЕВЕРОВА

Он много давал людям...

С Григорием Михайловичем Козинцевым и вообще с ФЭКСом я познакомилась благодаря Николаю Павловичу Акимову. Получилось это так: прекратили свое существование театры «Балаганчик» и «Вольная комедия», в которых я тогда работала, и я пыталась устроиться в другие театры. Но Акимов мне сказал: «Для чего тебе нужен театр? Сейчас самое интересное — кинематограф», — и привел меня в ФЭКС.

Когда рассказывают о киномастерской ФЭКС, обязательно вспоминают свист Козинцева — громкий, резкий, без помощи пальцев. Я не буду оригинальна — в первый день, когда Акимов привел меня, этот свист действительно произвел сильное впечатление и запомнился.

Но гораздо большее впечатление произвело на меня другое. Мы пришли, когда была перемена между уроками. Было очень оживленно, страшно шумно, кто-то кувыркался, кто-то танцевал, все в комбинезонах... Словом, человеку, попавшему сюда впервые, было от чего растеряться. Акимов познакомил меня с Козинцевым и Траубергом, мы обменялись несколькими словами, Козинцев отошел, невероятным образом свистнул — и тут же все переменилось: все выстроились, замерли, никаких движений, полная тишина... И сразу началась работа. Работа своеобразная, но очень серьезная.

Это и было самое сильное впечатление того дня. Козинцев — тоненький, стройный, совсем мальчик. Почти все ученики — старше него, но никакого панибратства, все на «вы». Я сидела в сторонке и смотрела, как Козинцев ведет занятия. Казалось, что его очень боятся. А ведь ученики были «зубастые» — Герасимов, Жаков, Соболевский, Жеймо... Потом уже я поняла, что это только первое впечатление. Была вовсе не боязнь, а бесконечная вера всех учеников в своего учителя. У него был огромный авторитет, несмотря на возраст и юношеский вид. Отсюда шла и железная дисциплина на занятиях. Причем именно занятия, которые вел Козинцев, — это был основной предмет, он назывался «киноигра», — определяли всю работу мастерской.

Меня приняли. Я тоже надела комбинезон, вместе со всеми занималась всякими упражнениями, акробатикой, боксом — все это необходимая часть подготовки актера, тем более для кино. Но самыми интересными и важными были те серьезные занятия, которые вели руководители мастерской — Козинцев и Трауберг. Разве дала бы киномастерская ФЭКС столько замечательных актеров, если бы вся учеба сводилась к боксу и всяким эксцентрическим штукам?

Уроки Козинцева строились на этюдах, темы которых мы должны были придумывать сами. Иногда тему, обычно более сложную, называл Козинцев. Если у кого-то не получалось, предлагал другому: «Попробуйте вы». Он делал точные, интересные, иногда ироничные разборы наших этюдов. Делал и короткие, очень остроумные замечания. Но это никогда

не было обидно, потому что всегда было справедливо. Причем это было просто поразительно: юноша двадцати двух лет действительно был Учителем, Учителем с большой буквы. Хотя у многих учеников был некоторый актерский опыт, а кое-кто после «Чертова колеса» и «Шинели» приобрел уже всесоюзную известность, занятия Козинцева для всех были удивительно интересны и очень много всем дали. Я тоже фактически училась заново.

Потом Григорий Михайлович предложил мне поработать помрежем на «Новом Вавилоне». Тогда эта должность называлась так, хотя, по существу, это было даже больше, чем современная должность ассистента. Я согласилась и никогда об этом не жалела. Потому что это была настоящая школа режиссуры, и мне было безумно интересно работать на этом фильме.

Началось с того, что Козинцев сказал мне: «Нужно много людей, похожих на французов. Вот вы и займитесь этим». И я занималась. Потом появлялся Евгений Евгениевич Еней, и мы шли на «толкучку» покупать нужные вещи — тогда все это было просто. В общем, я делала абсолютно все — не было ведь специального ассистента по актерам, не было реквизитора, художника по костюмам. Все делали сами. Если вовремя не пришла уборщица — моем пол: съемка должна начаться вовремя, при любых условиях. Кстати, точность начала работы съемочной группы была просто удивительной. Сам Козинцев никогда не опаздывал ни на одну минуту, и это стало законом и для всего коллектива.

Все делалось легко, без натуги, потому что была радость работы. Потому что точно знали, что нужно делать — Козинцев с вечера расписывал на завтра: первое... второе... третье... и ты всегда понимаешь — это не какие-то неопределенные «задумки», как теперь говорят, не какие-то поручения «на всякий случай», а точно продуманные и действительно необходимые вещи. И получаешь удовлетворение, когда видишь, что трудилась не зря, видишь, что все пошло в дело, видишь результат на экране.

Так же было и на «Юности Максима», где мы уже работали с Ильюшей Фрэзом, и на других фильмах трилогии о Максиме. И здесь была очень точная, четкая работа, тон которой задавал Козинцев. Причем важно, что когда он ставил перед своими помощниками задачи, он умел сделать это так, что мы чувствовали за ними задачи художественные, мы чувствовали, что не просто достаем что-то или находим кого-то для выполнения производственного плана, но обеспечиваем создание картины, произведения искусства. И еще была настоящая требовательность. Правда, мы с Фрэзом настолько отдавались работе, что срывов у нас не было. А вот по линии администрации бывали неувязки. Тогда Козинцев и Трауберг устраивали виновному подлинную взбучку.

На съемке Григорий Михайлович всегда был у камеры, он непосредственно занимался всеми актерскими делами. Трауберг обычно сидел и смотрел, что происходит. У него была сильна редакторская жилка, он все замечал. Если что-то не шло, они уходили из павильона минут на 10—15, обсуждали все между собой. Они ведь были и авторами сценария, это давало им право, вернувшись в павильон, сказать: «Давайте это сделаем немного иначе». И все получалось!

Работа была дружной, и мы все очень дружили. И в отношениях Григория Михайловича с его ближайшими сотрудниками — Москвиным, Енеем, Шостаковичем, Волком — была настоящая дружба. Поскольку

Москвин всегда был очень молчалив, то как будто и разговоров у него с Козинцевым почти никаких не было. Но они идеально точно понимали друг друга. Когда Москвин заболел, Козинцев был в отчаянии.

Такие же идеальные отношения были у Григория Михайловича с Енеем. Евгений Евгениевич был такой человек, с которым отношения вообще не могли быть плохими. Но в том, как относился к нему Козинцев, была какая-то трогательность, трепетность. Кстати, мало кому известно, как он помогал Евгению Евгениевичу в трудные для того годы[1].

Дружба Шостаковича с Козинцевым была особой — мы все это чувствовали. Когда они встречались, их разговоры всегда были очень интересны и серьезны, и никто из нас в них не вмешивался; хоть и очень интересно было бы послушать их, мы старались оставлять их вдвоем. Я вспоминаю уже последние годы, в Комарово. Когда приезжал туда Шостакович, он обязательно встречался с Григорием Михайловичем, и снова они подолгу беседовали вдвоем.

Во времена «Вавилона» и «Максимов», несмотря на напряженную работу, мы почти все свободные часы проводили вместе. Я дружила с женой Григория Михайловича актрисой Софьей Магарилл, и мы все вместе часто ходили в театры, филармонию и в цирк, который так любил Григорий Михайлович. Он не пропускал ни одной программы и обязательно увлекал за собой всех нас.

Но главной его страстью были книги. И тут наши с ним интересы полностью совпали. Как бы ни был занят Григорий Михайлович, он почти ежедневно посещал книжные магазины. Часто мы вдвоем ходили на Литейный проспект, где были тогда сосредоточены почти все букинисты Ленинграда. Продавцы знали Козинцева, и мы рылись на полках сколько хотели. Особенно я любила один магазин, где всегда было много французских книг. Григорий Михайлович тоже находил там нужное ему. Он знал о моем увлечении французской литературой и часто дарил мне французские книги. Один из его подарков дорог мне вдвойне как память и о Козинцеве и об Эйзенштейне. Это полное брюссельское издание «Мемуаров» Александра Дюма 1852 года. В феврале 1955 года, после сдачи фильма «Укротительница тигров», Козинцев подарил мне эти книги с такой надписью: «Дорогой и очень любимый друг. Вот на память о Вашем празднике книжки, которые когда-то подарил мне Эйзенштейн. Пусть теперь они будут у Вас. Очень Вас люблю! Ваш Г.Козинцев». А выше этой дарственной надписи стоит роспись — «С.Эйзенштейн. 1935 г.».

Было у нас в те времена и еще одно общее увлечение — мы ходили в комиссионные магазины (обычно к нам присоединялся и Москвин), искали китайские и японские гравюры, рисунки и вышивки на шелке, статуэтки. Все мы были захвачены тогда искусством Востока, и началось это, по-моему, с гастролей театра Кабуки в 1928 году. Потом Пудовкин привез какие-то вещи из экспедиции в Монголию. Для многих из нас это было просто увлечением, а Козинцев относился к этому серьезно, и можно сказать, что он по-настоящему знал искусство Востока.

После «Выборгской стороны» я уже получила самостоятельную работу — ставила с Юрием Музыкантом комедию «Аринка». За десять лет работы с Козинцевым и Траубергом я прошла настоящую школу. Такой профессиональной подготовки я не получила бы ни в каком специальном театральном или кинематографическом институте. И хотя мы уже не

работали вместе, разрыва никакого не было, мы продолжали дружить. Козинцев и Трауберг написали тогда сценарий «Карл Маркс», который, к сожалению, так и не был поставлен, что чрезвычайно жалко, так как сценарий был очень интересным. Затем они вместе с Юрием Германом готовились к фильму «Великий лекарь». Уже после войны Козинцев и Герман написали новый сценарий, и по нему Козинцев поставил фильм «Пирогов».

В предвоенные годы было еще одно дело, которым Козинцев занимался с большим подъемом и к которому он меня тоже привлек. В связи с этим мне хочется подчеркнуть, каким замечательным педагогом был Григорий Михайлович. Как-то так получилось, что, когда вспоминают его педагогическую работу, почему-то имеют в виду его учеников-режиссеров из ВГИКа или режиссерских курсов на «Ленфильме». А он ведь был еще и превосходным учителем актеров. О прекрасных актерах, которых дала киномастерская ФЭКС, хорошо известно, гораздо меньше знают о другой актерской мастерской, которую Козинцев организовал на «Ленфильме» перед войной. Не начнись война, многие из учеников этой мастерской стали бы, может быть, не менее известны, чем выпускники ФЭКСа.

Козинцев пригласил меня на эти курсы ассистентом, я была на его занятиях и имела возможность сравнивать. Со времени ФЭКСа прошло не так уж много, лет десять, но все совершенно изменилось. Сначала и здесь были простые этюды, но очень скоро пошли этюды совершенно иного порядка — в основе их были куски из русской классики, чаще всего из Чехова, Достоевского. Причем дело было не только в том, что появился разговор, о котором во времена ФЭКСа и подумать нельзя было, а в том, что это был уже другой уровень преподавания, в том, что сам Козинцев очень вырос и духовно и профессионально, можно сказать — стал другим. И задачи он ставил более сложные.

Сходство же этой мастерской с мастерской ФЭКСа было в отношении учеников к учителю. И здесь тоже был большой пиетет, было такое отношение, которое происходит не от строгости, а от большой любви, от огромного уважения. Сам Григорий Михайлович держал себя с учениками так, чтобы ни одного не противопоставлять другим. У него никогда не было «любимчиков», он умел почувствовать сильные стороны каждого и дать ему возможность себя проявить. Он всегда был одинаков со всеми, но мне мог сказать: «Молодец Шебалина, талантливая девушка». В этой группе было много способных ребят, я знаю это и по отзывам Козинцева, и по своим занятиям с ними — это входило в мои обязанности, когда он куда-нибудь уезжал.

Был он замечательным учителем актеров и в более широком смысле слова. Уже на трилогии Григорию Михайловичу пришлось работать на съемочной площадке с актерами разных театров и разных школ. Так было и на всех последующих картинах. Первое и главное, чего он непременно добивался и чем теперь, к сожалению, слишком часто пренебрегают, — это обязательные репетиции. И репетиции его всегда отличались очень точным разговором с актером. Причем я могу об этом судить не только по трилогии о Максиме или «Белинском», но и по тому, что было на «Гамлете»: получилось так, что мой кабинетик на студии оказался рядом с репетиционной комнатой Григория Михайловича и был отделен от нее тонкой перегородкой. Я стала невольным слушателем, и это оказалось для меня высшей школой, университетом по работе с актером. Жалко,

что репетиции не стенографируются — это был бы поучительнейший материал. Очень интересно было, когда актер что-то предлагал. Григорий Михайлович сразу понимал, что дает это предложение, и умел подхватить его, уточнить, если оно ему подходило. И он умел как-то незаметно для актера, ничуть не обижая, повернуть его к тому, что было ему нужно. Причем актер был уверен в том, что это именно он и именно так сам придумал. Особенно ярко это проявлялось в работе со Смоктуновским.

Григорий Михайлович всегда был очень внимателен и терпелив с актерами, но и очень настойчив. На «Юности Максима» многие театральные актеры снимались впервые, звуковое кино только начиналось, опыта не было, и они чувствовали себя тогда не так спокойно, как это стало позже. Даже такие известные актеры, как Михаил Михайлович Тарханов, например, не всегда сразу находили верный тон. Разговор в тюрьме Максима и Поливанова (Чирков и Тарханов) снимали девять раз! И Козинцев, не теряя терпения, подводил актеров к тому, что было ему нужно. А Тарханова он очень любил — и как великого актера, и просто по-человечески. Очень любил он Толубеева и с удовольствием с ним работал, начиная с маленькой роли в «Возвращении Максима». Очень любил Скоробогатова. Хорошо относился к Жарову — тот быстро все схватывал, работал легко, с выдумкой.

Вообще у Григория Михайловича было великолепное умение работать с людьми. Он никогда в жизни не делал никому неприятностей. Но он и не был благостным, всепрощающим. Наоборот. Он умел блестяще, «по косточкам» разобрать недостатки вашей работы, никогда не обходя острых углов. Он был по-настоящему «пристрастен» ко всякой чужой работе, особенно к работе своих друзей. Сколько не очень для меня приятных и строгих разговоров было у него со мной! Он не делал никаких скидок на обстоятельства. Хорошо помню, как мне попало за «Тень»[2]. Ему понравилось начало, а потом... Но все было настолько точно, объективно, что обижаться на него было нельзя. Было всегда понятно, что даже самая резкая критика вызвана желанием помочь. И еще — он никогда не говорил: «Я бы на вашем месте сделал так...» То есть он не исходил из своих личных пристрастий, он не навязывал своего ви́дения, а старался объективно вникнуть в твой замысел. Он понимал, что у другого может быть свой стиль, свой подход, свой взгляд. И критиковал не за то, что это был не его стиль или жанр. Его выступления на ленфильмовских худсоветах всегда были образцом заинтересованной критики и деятельной помощи.

Таким же заинтересованным было отношение Григория Михайловича к молодежи. Он был блистательным руководителем молодежи. Особенно проявилось это в период, когда на «Ленфильме» были созданы творческие объединения. Наше Первое объединение было по-настоящему творческим прежде всего потому, что Козинцев брал молодых под неослабный контроль, фактически ставил их на ноги. Григорий Михайлович помогал им на всех этапах работы над первыми фильмами, от работы над сценарием до работы в монтажной. Когда молодые режиссеры уезжали в экспедицию, он следил за их материалом и посылал им в письмах обстоятельные разборы. Он просто-напросто учил выпускников ВГИКа «ходить по земле». Так было с Фетиным, Соколовым и другими. Причем Козинцев отказывался от того, чтобы его имя было в титрах как художественного руководителя, отказывался от причитавшейся за эту работу оплаты, потому что считал помощь молодым режиссерам святой обязанностью.

Люди, мало знавшие Григория Михайловича, иногда называли его сухим, замкнутым человеком. А он был очень добрым, он очень многим помогал. И не только творчески — своим ученикам, молодым режиссерам, актерам. Он и морально и материально помогал многим. Поддерживал Енея, помогал нашим учащимся на актерских курсах «Ленфильма» -- им почти ничего не платили, была какая-то копеечная стипендия, и он находил способы помогать им. Никто, кроме меня, об этом не знал, и сами учащиеся этого не знали — заплатили больше, вот и все... Но он мог быть гневным, саркастичным, когда сталкивался с халтурой, бездарностью, равнодушием. Если человек был ему неинтересен, он мог «закрыться», не разговаривать с ним, если неприятен — мог его просто не замечать. Вот такие и говорили — «сухой»...

На «Ленфильме» было достаточно людей, которые могли много дать окружающим. Среди них Козинцев, я бы сказала, был на первом месте. Он много и щедро давал людям.

Бывать у Григория Михайловича дома было наслаждением. Дома, как правило, он был спокоен, в хорошем настроении, по-настоящему открытым, веселым, искрометным. У него была прекрасная ирония, он умел очень смешно рассказывать, шутить, старался развлечь друзей, когда они болели, когда у них возникали какие-нибудь жизненные проблемы. Однажды, например, когда я не знала, куда мне при отъезде из Комарово пристроить живущую у меня после смерти Евгения Львовича Шварца очень старую собаку, я получила письмо с обратным адресом «Бюро найма рабочей силы Петроградского района». В письме, оформленном в виде официального бланка, было написано:

«Уважаемая гр. *Кошеверова Н.Н.*

В бюро найма рабочей силы мне сообщили, что Вы ищете преподавателя пения и танцев для собаки *Томки (быв. сука)*. Я мог бы вступить с Вами в трудовые отношения при условии предоставления наймодателем мне и моей семье (четыре человека и одно животное) жилплощади, трехразового питания и фруктов по сезону. По вопросу о зарплате следует сговориться с бюро найма рабочей силы, имея в виду мою среднегодовую зарплату до выхода на пенсию. В договор может быть включена и 1 (одна) прогулка в случае хорошей погоды.

С уважением пенсионер Г.Козинцев

9.III.1965 г.».

В последние годы мы жили рядом в Комарово, встречались чуть не каждый день. И круг друзей на протяжении многих лет был общий: Акимов, Шостакович, Шварц, Эрдман, Герман — люди, связанные между собой и работой, и общими интересами.

В общении с друзьями Григорий Михайлович был примером чуткого внимания, полной искренности и бесконечной доброты. Он и меня одарил своей дружбой, и я благодарна за это судьбе.

Вспоминать Козинцева, учителя и друга — легко, жить без Козинцева — трудно...

М.И. ЖАРОВ

Из книги «Жизнь. Театр. Кино»

1937—1938 годы были для меня необыкновенно насыщены работой. Я снимался на «Ленфильме» в двух сериях «Петра I», снимался на фабрике «Белгоскино» в роли помещика Смирнова в картине «Медведь», ставил в Камерном театре как режиссер «Очную ставку» и играл там же главную роль следователя Ларцева, начинал на «Мосфильме» сниматься в «Степане Разине».

И вот однажды в павильон «Петра I», где снимали сцену «праздника Бахуса», которая, к сожалению, не вошла в картину, зашли Козинцев и Трауберг... Смотря на нашу с Гарди ным сцену, они стали весело мне подмигивать и одобрительно кивать головой.

Было приятно, что они одобряют работу, которую я только что проделал перед аппаратом, но особого внимания этому я не придал.

Посещение режиссерами и писателями съемок «Петра» было обычным делом, мы привыкли на всех съемках видеть людей, желавших посмотреть на живых героев замечательного романа А.Толстого. Но когда я кончил, Козинцев и Трауберг подошли ко мне и сказали:

— Дорогой наш друг (обращение «друг» я услышал от них впервые) Михаил Иванович! Мы хотели бы, когда окончите вечернюю съемку, сделать вам одно интересное творческое предложение. Не возражаете, если мы вас подождем?

Я сказал, что очень рад всякому творческому предложению, особенно если оно исходит от таких любимых мною мастеров, и с удовольствием с ними встречусь.

По окончании съемки, когда я вошел в гримерную, там уже сидел Григорий Михайлович, который, не дожидаясь, пока я переоденусь, сказал:

— Михаил Иванович, мы просим вас сняться в нашей картине.

— «Возвращение Максима»? — спросил я.

— Да, — кивнул головой он.

Меня это озадачило. Я быстро прикинул: что же они могут предложить мне интересного, когда картина уже почти закончена и осталось всего несколько съемочных дней. Очевидно, хотят предложить какой-то эпизод. Я уже решил, что разговор будет неприятный. Согласиться на эпизод при моей занятости я не мог, и отказаться мне также не хотелось — Григорий Михайлович просил необыкновенно любезно и даже трогательно. Я подумал и полугрустно сказал:

— Я слушаю вас, кого вы хотите мне предложить сыграть?

— Конторщика Дымбу! — как-то не совсем уверенно выпалил он, наклонив при этом, как всегда в ответственных разговорах, голову набок и сложив руки лодочкой.

Вот это уже было совсем непонятно: в роли конторщика Дымбы у них снимается замечательный артист, очень своеобразный, яркий... Непонятно... Как, Дымба?.. Ведь роль уже закончена? В ней отснялся актер?.. Такого количества вопросов одновременно у меня не возникало никогда.

Козинцев потер нос и, глядя вниз, сказал:

— Я завтра вам не только все расскажу, но и покажу, а сейчас у меня такая просьба: не можете ли вы быстро переодеться в костюм Дымбы?

— Переодеться сейчас?.. В какой костюм?..

— А вот мы пофантазируем с вами насчет грима, и нам ясно будет, в какой костюм! Я знаю, как вы быстро схватываете и сами подсказываете!

— Это все верно, — ответил я, — но не сейчас, я снимался в двух сменах. Устал. Дайте мне сценарий, я к утру прочту. Хорошо?.. Но по вашим глазам я понимаю, что не должен об этом никому говорить?

Он кисло улыбнулся:

— Да, лучше пока не говорить!

Роль Дымбы мне не понравилась и не грела. Публика меня любила в ролях веселых, озорных и беспокойных, но всегда симпатичных людей. Мне не хотелось, чтобы меня видели в таких отвратительных ролях, и я решил не сниматься.

На следующий день, отработав опять две смены в «Петре», я вновь увидел в гримерной Козинцева, который был, как всегда, чисто выбрит и бесконечно очарователен.

— Я очень рад, дорогой Михаил Иванович, что вы в полной боевой готовности и торопитесь, как мне кажется, одеться в тот костюм, который вы уже, наверное, нафантазировали и который мы сейчас по вашему указанию подберем! Да?

Это был со стороны Козинцева ход конем!

«Ну что мне делать? — подумал я. — Сказать, что я ничего не подобрал и совсем не готов, это он и сам знает, или все-таки признаться, что, снимаясь сегодня в роли Меншикова, я где-то в душе, втайне от себя, вынашивал уже образ ненавистного Дымбы. Что делать?»

И вдруг неожиданно для себя я легко и просто сказал:

— Да, я знаю, как он одет, на нем крахмальная... — и рассказал костюм и грим, как будто это был мой старый знакомый.

А через час мы уже были в декорациях «Возвращения Максима», которые изображали бильярдный зал в трактире.

В крахмальном воротничке, гладко причесанный на прямой пробор, с синяком под глазом, с коротко подстриженными усами, веселый, пьяный, с кием в руке, я властно кричал: «Васька!.. пива!» — и играл сцену за бильярдом с Максимом. Съемки кончили в пять часов утра.

Днем я отдыхал, а когда приехал на фабрику, меня уже в коридоре встретила ассистент Надя (ныне известный комедийный режиссер Н.Кошеверова) и, подхватив под руки, «торжественно» ввела в переполненный просмотровый зал.

Григорий Михайлович весело крикнул: «Давайте!»

Просмотрев сцену за бильярдом, я понял, что у меня к отступлению отрезаны все пути хотя бы потому, что хохотал и орал на просмотре больше всех я. С большим удовольствием я смотрел на этого незнакомого человека — он родился и жил во мне одну ночь, а вот сегодня его я уже смотрю на экране! Я не успел его ни полюбить, ни возненавидеть, я смотрел на него любопытными глазами. Передо мной жил веселый, не дурак выпить человек, лихо играющий на бильярде и упоенный своим величием.

И мне вдруг стало жалко, что его жизнь сейчас вот так запросто, сказав Козинцеву: «Нет!» — я могу оборвать. Я почувствовал в нем что-то

мне дорогое и волнующее — это было мое творение, это была моя плоть и кровь! И я громко сказал: «Хорошо! Я согласен!», взяв тем самым на себя непомерную нагрузку.

Но я попросил мне объяснить, что же случилось с актером, который уже снялся в роли Дымбы.

— Я не буду штрейкбрехером?

— Нет! Мы сейчас вам все покажем и расскажем.

Передо мной прошла почти вся смонтированная картина. И Козинцев мне сказал:

— Теперь, когда вы сами увидели свою сцену в бильярдной, вы понимаете, почему мы просим, чтобы играли именно вы. Снято, как вы видите, все, но мы хотим переснять заново сцены Дымбы с вами.

— Ясно! — ответил я. — Хорошо. Вот только немного отдохну, разберусь в том, что я сделал импровизационно и стихийно в куске, который вам нравится, и начнем.

Григорий Михайлович сказал:

— Тут мы сдаем свои позиции и вручаем вас в руки директора нашей картины, который вас ждет.

М.С.Шостака я знал как большого специалиста и одного из лучших организаторов производственного процесса в создании картин. Свой разговор он начал примерно так:

— Михаил Иванович, я обращаюсь к вам как к человеку, который понимает, что такое производство. Помогите нам.

— Чем? — тревожно спросил я.

Он посмотрел на меня умными глазами и осторожно произнес:

— То, что было запланировано в десять дней, надо снять в три дня, у вас сейчас три-четыре дня перерыва в съемках «Петра»... Мы поставим вам кровать и будем снимать столько смен, сколько вы сможете. Если вы уложитесь в эти трое суток, то вы сделаете очень большое дело и студия не будет в простое, ибо мы создаем пробку в одном из главных павильонов.

В общем, так оно и было. Весь коллектив — оператор Андрей Москвин, режиссеры Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, вся съемочная группа и артисты — не выходил из павильона. Съемка шла в необыкновенном темпе.

И можете себе представить, что творческий рывок, который проявил весь коллектив, оказался очень плодотворным. Работали все вдохновенно, не думая о времени, работали не за страх, а за совесть. В свободную минуту кто-то отдыхал, кто-то пил горячий чай или ел вовремя поданный обед, но все продолжали работать. Сцену сняли в трое суток при самом высоком качестве. Непостижимо, но факт! «Авось сойдет» в нашем лексиконе не существовало.

Москвин, мрачный человек в очках, и Козинцев — они руководили съемкой — решили снимать, отказавшись от нескольких дублей. Все снимали с одного раза.

Практика показывает, что, как правило, лучший кусок всегда бывает первый, а уж по актерской линии он всегда самый волнующий: все творческое кипение, весь творческий экстаз почему-то выражаются в первой съемке.

— А если кусок не удался, если где-то будет брак, то еще сутки добавим, — решил Козинцев, — и переснимем уже наверняка.

Так и делали, и эксперимент целиком себя оправдал.

Сцена в подвале («Выборгская сторона»), куда Дымба приводит эсера Ропшина, начинается разгульной песней: «Я не советский, я не кадетский, я не народный. Тим-тир-люм...»

За столом, заваленным бутылками и объедками, сидит Евдокия Козлова. Актриса Ужвий как-то сразу (что значит жить в образе) нашла свое место у стола.

Григорий Михайлович на репетициях очень осторожно подвел все наше трио — Дусю, Дымбу и Ропшина — к основной задаче. Ввел в атмосферу подполья беспокойство ритмом и контрастом звучания речи.

От таких почти мистических напевностей эсера: «Слушай, женщина, я с детских лет за народ дерусь... за таких, как ты, я... а они русских душат... будет им конец...»

До злобного, беззвучного шепота солдатки: «А хлеб будет?..»

И вдруг с диким вздыбом и с визгом струн кричит Дымба: «Пей, Дуся, за людей, которые жить хотят со звоном да треском!»

Отрепетировав по кадрам всю сцену, Козинцев дал нам сутки отдохнуть, чтобы все отлежалось и стало своим.

Андрей Москвин за это время освоил декорацию, создав светом выразительный и полный настроения интерьер. А потом одним махом, без остановки, была снята вся сцена.

Великая сила — актер. Если только он, солируя, не пытается, используя любые приемы, вылезти из ансамбля, переиграть всех.

Сцена «В подвале у солдатки Козловой» является *классическим* примером того, как режиссер, работая с актерами и давая каждому из них возможность играть по-своему, создает слаженный и великолепно сыгранный *ансамбль*. Каждый актер в сцене живет заинтересованностью в действии партнера.

Уметь создавать ансамбль — это великое искусство, нужны мастерство, вкус, педагогический талант, эрудиция и еще много всего, чем должен владеть режиссер-руководитель.

Козинцев этим искусством владеет в совершенстве.

Я отдыхал в подмосковном санатории с Борисом Щукиным. Поздно вечером, перед сном, мы обычно долго-долго беседовали об актерах, режиссерах театра и кино, о взаимосвязи и взаимообогащении этих двух видов одного искусства. Мы говорили о режиссерах-диктаторах, которые, «лепя» или «выстраивая» образ, как любят они выражаться, из податливого актера могли при усиленной работе «вылепить» оригинальную и даже убедительную фигуру. Но если актер не пропускает через себя режиссерские подсказы, то получается чаще всего формальное подчинение замыслу режиссера, и сам артист не раскрывается полностью, более того — его творческие возможности атрофируются.

— Вахтангов, — говорил мне Щукин, — шел в своих замыслах только через актера. Это одухотворяло обоих художников, это вызывало к жизни такие неожиданные ходы, краски и повороты, которые вряд ли под силу, когда творит один за всех.

Однажды разговор возник после просмотра фильма «Возвращение Максима». Щукин много и взволнованно говорил о том впечатлении, которое на него произвела моя роль Дымбы.

— Какое органическое слияние слова, движения, игры с вещами, тончайшие детали и психологические переходы — ничего лишнего! Все так отобрано, что кажется нечего ни добавить, ни убавить! Ваша сцена игры на бильярде, темпераментная, буйная и в то же время спокойно-властная, демонстрирует профессиональное хамство этого завсегдатая, «короля» санкт-петербургского бильярда. Эта сцена раскрывает целую эпоху. Ваша последующая игра у стола, где вы, подвыпивши, шумно откровенничаете!.. Это!.. — Он умиленно поднял голову и плечи кверху и развел руками. У него это была, вероятно, высшая оценка.

Я ему сказал, что если это все удалось, то только потому, что работалось легко, весело, в полном единении с Козинцевым, который как режиссер дает полную волю актеру искать, предлагать, фантазировать, импровизировать, но и вовремя умеет остановить, для того чтобы помочь отобрать самое нужное, самое выразительное, самое типическое для картины, куска и образа в целом.

Щукин опустил голову и, как мне показалось, проникновенно сказал:

— Так работать — это наслаждение, это мне напоминает опять Вахтангова. Хорошо! — закончил он задумчиво.

Григорий Михайлович, худой, элегантный, очень моложавый, с юношеской фигурой, говорит тихо, наклонив голову набок и сложив руки лодочкой, изредка дирижируя ими, как бы подчеркивая важность сказанного. Слушать его — одно удовольствие. Говорит он необыкновенно увлекательно и всегда интересно.

Он человек веселый и общительный. Любит и острое словцо, и остроумный рассказ, но я никогда не слыхал от него разговоров пустых и никчемных.

Стоя у аппарата всегда рядом с Москвиным, он был — весь внимание. Глаза обострялись, и актер, видя это, невольно подтягивался, приобретал рабочее состояние. Он не показывал актеру сцену, он ее лепил, выстраивал своими короткими указаниями, которые легко было выполнять. Актер все делал сам, но под пристальным взглядом понимающего и знающего, *чего он хочет* и чего ему *нужно добиться*, прекрасного художника Григория Михайловича Козинцева.

Энциклопедист, человек с отменным вкусом, великолепный педагог, он прекрасно знает всю механику и психику актера.

Я провел с ним много дней в творческом труде. Когда заболел в Алма-Ате брюшным тифом Г.Раппопорт, режиссер картины «Воздушный извозчик», то Григорий Михайлович, по нашей просьбе, выручил заболевшего товарища и продолжал съемки, сделав несколько великолепных сцен.

Е.В. ЮНГЕР

Из книги «Все это было...»

Помню, как впервые увидела в нашем Институте истории искусств живую газету «Барабан». Несколько девушек и юношей в белых рубашках и синих штанах выходили на авансцену и задорным хором произносили:

«Здравствуйте, здравствуйте, здравствуйте, ребятки!
Привет вам шлет газета «Барабан»!
Про наши институтские порядки
Сейчас текущий номер будет дан!»

Затем шли разнообразные выступления — сатирические, пародийные, злободневные. Больше всего меня заинтересовал номер двух студентов. Они выходили на сцену под музыку модного тогда танго «Есть в Батавии маленький дом». Держась спиной друг к другу, сцепившись в локтях руками, они выделывали замысловатые па и пели:

«Октябрину» прокат нам отверг,
Козинцóв он, а я Трауберг.
Мы запутались в полах «Шинели»
И еле-еле спастись сумели
С «Чертова колеса».
Средь «Чертова колеса»
Танцуем мы «Гоп-са-са»!
И вот мы тут в институт
Пришли, чтобы взяться за лекторский труд.
Читаем лекции мы
И всем смущаем умы...»

Дальше не помню, а это — запомнила на всю жизнь. Как-то очень лихо это все прозвучало. И кто же такие эти воспетые Козинцóв и Трауберг?

В кино, к своему огорчению, я ходила редко. Посещения его были сопряжены для меня с большими трудностями. Детей до шестнадцати лет не пускали. Я в свои несчастные четырнадцать и пятнадцать имела вид совсем непрезентабельный. Невыносимо оскорбительно было слышать: «Ну куда прешься, девочка, нос не дорос! Иди, иди!»

В мои редкие походы в кино я стремилась на заграничные фильмы. Кумирами были Конрад Фейдт, Грета Гарбо, Аста Нильсен.

С советским кинематографом я еще не была знакома. И вдруг узнаю, что в Ленинграде живут и работают два талантливых молодых режиссера — Григорий Козинцев и Леонид Трауберг. Я бросилась смотреть их картины. Положение студентки очень облегчило эти походы. Во-первых, спокойнее было в компании товарищей, во-вторых, всегда можно было предъявить матрикул, где год рождения указан не был.

Я пересмотрела все их фильмы. И «Шинель», и «Чертово колесо», позднее «Новый Вавилон» и «С.В.Д.». Любовалась холодноватой, несколько вычурной красотой Софьи Магарилл, эксцентричной лихостью Людмилы Семеновой — это были две первые «звезды» ленинградского экрана.

Мурашки пробегали по спине от хищных, коварных взглядов Сергея Герасимова в ролях роковых злодеев. Какие интересные, какие увлекательные были картины! Имена Козинцева и Трауберга не сходили с уст.

Когда они приезжали читать лекции на киноотделении, институт совсем особенно оживал. Чувствовалась какая-то приподнятость, парадность. На их лекции ломились со всех пяти отделений. Появлялись молодые люди в кожаных кепках, в желтых крагах. Прелестные девушки в меховых воротниках и шляпах, надвинутых на подведенные глаза. «Мы с киностудии», — говорили они вахтеру. Проходя, оставляли за собой аромат умопомрачительных духов.

Я наслаждалась этой волнующей атмосферой. Другой, совсем особый мир — таинственный, упоительный — представлялся мне.

Протиснуться на их лекцию мне не удалось ни разу. Не знаю, как читали они, каждый сам по себе или в форме диалога. Я слышала смех, бурные аплодисменты, восторженные возгласы. Но их самих я так и не видала.

Прошло много времени. Я уже несколько лет считалась актрисой. Успела поработать даже и не в одном театре. И вот Николай Павлович Акимов принял меня в организованную им экспериментальную мастерскую при Мюзик-холле. Для начала он решил поставить комедию Лабиша «Святыня брака».

Актеры собирались на первую репетицию. Знакомились, курили, усаживались за стол. И вдруг я чуть не упала со стула. Вошла «звезда». Софья Магарилл собственной персоной. Николай Павлович пригласил ее на роль Мишлины. Я долго не могла прийти в себя. Все старались рассмотреть ее украдкой. Как поверить, что это она, та самая. И я сижу с ней за одним столом...

Прошла премьера. Блестящая, великолепная премьера!.. Играли мы каждый день. Как-то после спектакля, надевая пальто в гардеробе у служебного входа, я заметила высокого молодого человека. Он стоял прислонившись к стене, скрестив ноги. Его шея была замотана длинным пушистым шарфом. Весь облик привлекал внимание изысканной элегантностью. Дня через два я увидела его опять на том же месте. Без шляпы, в том же шарфе. Опершись о стену, он небрежно постукивал носком великолепно начищенного ботинка. Я шепотом спросила у старушки-гардеробщицы, не знает ли она, кто это?

— Ну как не знать — знаменитый режиссер Григорий Михалыч Козинцев. За Софьей Зиновьевной пришли. Они ейный муж...

Вот так чудеса в моей жизни спускались с небес на землю.

Прошло еще время. Мы как будто уже стали знакомы. Не близко, конечно, но так — раскланивались издали, встречаясь на вечерах и в разных официальных местах. Николай Павлович уже руководил Театром комедии. Мы работали вместе. Это тоже было для меня огромным, прекрасным чудом.

И тут появилась пьеса Пристли «Опасный поворот».

Поставить спектакль Николай Павлович пригласил Григория Михайловича Козинцева.

Сначала я очень робела, зажималась. Да и все были скованы какой-то непривычной торжественностью. Но Григорий Михайлович своей милой, мягкой доброжелательностью быстро развеял напряженную атмосферу. Репетиции пошли легко и свободно.

Одной из характерных черт Козинцева было абсолютное изящество. Во всем. В облике, одежде. В манере шутить. Его высказывания на самые разнообразные темы также отличались изысканным изяществом.

На репетициях он казался как бы погруженным в самого себя, но замечал и запоминал все. Никогда не произносил длинных речей, что иногда так раздражает актера. Никогда ничего не показывал. Сидя в кресле, не останавливая репетиции, чуть-чуть подталкивал, еле заметно направлял в нужную сторону негромко сказанной фразой, просто движением руки. Не выносил фальши. Вот тут он требовал неоднократных повторений, пока не добивался своего.

Спектакль получился замечательный. Как же он этого достиг? Репетиции проходили плавно, почти без остановок. Актеры наслаждались, репетируя легко, с удовольствием, «купаясь» в своих ролях. А в результате все роли были филигранно отделаны. Четкость не только внутренних ходов, но и внешнего рисунка действия, мизансцен была безукоризненна. Например, драка в конце первого акта: мгновенный шквал и... полный кавардак на сцене. Удавалось это потому, что действие буквально каждого мускула было рассчитано и точно зафиксировано, каждый удар, каждый взмах репетировался по многу раз.

Привыкший к крупным планам кинематографа, Григорий Михайлович не признавал театральных гримов и париков. В гримерном цехе нашего театра были отличные опытные мастера — Владимир Степанович и Анастасия Максимовна Степановы. Нам очень не хотелось обижать их, но режиссера они категорически не устраивали. Он пригласил лучшего дамского парикмахера Мишеля из гостиницы «Европейская». тот славился на весь Ленинград своими прическами наипоследней моды. Перед каждым спектаклем Мишель являлся в театр и священнодействовал над нашими волосами. Григорий Михайлович с присущей ему деликатностью сумел так все объяснить нашим гримерам, что они не чувствовали себя оскорбленными. С благоговейным вниманием созерцали они созидание чудес на наших головах прославленным гастролером.

— И никакого грима! — провозгласил Козинцев. — Приведите себя в тот вид, в каком вы идете встречать Новый год[1].

Вечерние наши платья были поручены Елене Абрамовне Шибинской, первой специалистке Ленинграда по современным туалетам.

Оформление принадлежало Николаю Павловичу Акимову.

Спектакль отличался безупречным вкусом во всех отношениях. Успех «Опасного поворота» превзошел все ожидания.

Зрители ходили на него по нескольку раз. Появились прически а-ля «Опасный поворот». Однажды нам даже прислали торт — венок из роз, взбитых из розового крема, с надписью в середине: «Спасибо «Опасному повороту».

Повезли спектакль в Москву. Играли в театре «Эрмитаж» в Каретном ряду. Билеты достать было невозможно. Даже самой Варваре Осиповне Массалитиновой, украшению Малого театра, поставили кресло в кулисе.

Прошло несколько лет. Наступил сорок первый год. Война смешала и разнесла все и всех. «Ленфильм» находился в Алма-Ате, мы — в Душанбе.

Дошла до нас печальная весть — Софья Зиновьевна Магарилл погибла от брюшного тифа. С тревогой подумала о Козинцеве. Как-то он теперь будет жить! Полностью поглощенный работой, он казался мне совсем житейски неприспособленным.

В сорок шестом вернулись в Ленинград. Многие ленинградцы — писатели, режиссеры, актеры — покинули наш город. Обосновались в Москве. Козинцев остался верен Ленинграду. Мы — тоже. И вот случилось так, что Николай Павлович лишился работы. Возникли материальные трудности. Семья в шесть человек. Никаких накоплений, естественно, не было. Никаких ценностей — тоже. Был, правда, маленький «Москвич», приобретенный по возвращении в Ленинград. Полученные от его продажи деньги очень выручили нас на короткое время.

На помощь пришли друзья. Евгений Львович Шварц посоветовал сделать большой концертный номер и, хотя его обычно трудно было усадить за стол, молниеносно написал текст (в работу включились также писатели Ю.И.Рест и И.М.Меттер). Номер был рассчитан на двух исполнителей. Я предложила замечательному актеру нашего театра Владимиру Викторовичу Ускову войти в пару со мной, он с удовольствием согласился. Дело было за режиссурой. Николая Павловича не было в это время в городе, да и при создавшейся ситуации он вряд ли мог этим заняться.

И вот на каком-то приеме я встретила Козинцева. Мы разговорились. Он в своей милой манере кивал головой, слушая меня. Народу было много, нас развели в разные стороны, и мы потерялись в гуще людей.

Через день он позвонил:

— Я был бы очень рад быть вам чем-нибудь полезным. Хотите порепетировать со мной ваш скетч?

Я остолбенела. Вот уж никак не ожидала! При его занятости!

— Господи, конечно! Огромное вам спасибо! Если только вас не затруднит!

И мы с Владимиром Викторовичем стали ходить к Григорию Михайловичу. Ходили каждый день! Дверь часто открывала нам его жена (он женился вторично). Большеглазая, стройная, очень приветливая Валентина Георгиевна провожала нас в кабинет. Просторный, светлый, в два больших окна, с видом на Малую Посадскую улицу и частично на Кировский проспект.

Именно такой кабинет и должен был быть у Козинцева. Под необычным углом стоял вблизи от окна стол. Ковер перед небольшим диваном. Много воздуха, мало вещей. Строго, лаконично, красиво. Мое внимание привлекла деревянная скульптура Мадонны в одеянии блекло-красных и синих тонов. Очень похожую на нее я помнила в детстве у дедушки. Он в трудную минуту отнес ее в комиссионный магазин. Я даже подумала, не она ли это? Все хотела спросить, в каком комиссионном магазине она была куплена. Но никак не могла решиться. Это уж так давно было. А потом все-таки не выдержала, спросила и рассказала про дедушку. И вдруг Козинцев говорит:

— Да, да, это она. Ваша. И вы должны ее взять!

Я совсем обомлела. У меня и в мыслях такого возникнуть не могло. Конечно, я наотрез отказалась, но это предложение меня глубоко тронуло.

Григорий Михайлович усаживался на диван каким-то особым образом, закинув одну ногу на колено. Репетировал с нами всерьез, не считаясь со временем. После конца репетиции мы спешили уйти в смущении, что надолго оторвали его от дела. Так оно и было, конечно, но ни малейшим намеком это не проявлялось. Деликатность его была выше всякой меры.

Номер мы сдали, играли успешно. Не скажу, что это было одно из лучших произведений Евгения Львовича, но нас он очень и очень выручил. Заботливая поддержка друзей была так важна тогда. С глубокой благодарностью думаю о них. И особенно о Григории Михайловиче. Ведь нас не связывала близкая дружба. Мы не ходили друг к другу в гости. Встречались изредка в общественных местах.

Козинцев необычайно внимательно отнесся к Николаю Павловичу в те невеселые дни. Почти ежедневно звонил, настойчиво приглашал к себе. Акимову были очень дороги эти дружеские беседы.

И еще, когда не стало Николая Павловича, мне долгое время никого не хотелось видеть. Позвонил Козинцев. Попросил разрешения зайти. Сказал, что ему очень нужно посмотреть последние эскизы Акимова к шекспировскому спектаклю. Пришел. Посмотрел. И совсем они были ему не нужны. Посидел около получаса. Мы почти не разговаривали. Но я почувствовала в его визите такое искреннее участие, такое горячее желание поддержать, что не могла остаться равнодушной. Его удивительный такт тронул меня до слез.

Когда я узнала, что Григорий Михайлович заболел, я много думала о нем. Вспоминала все, что он сделал для меня. Сокрушалась, что недостаточно выразила ему свою благодарность. Из-за дурацкой застенчивости не высказала всего. Как я дорожила его вниманием, какое значение имело для меня общение с ним, несмотря на наши редкие встречи. Меня мучило это. Человек должен знать, что принесенное ему добро не пропало.

Я написала ему письмо. Он уже не мог его прочитать.

Не хочу вспоминать огромный ленфильмовский павильон. Горы цветов, траурные речи.

Случайно столкнулась у входа с литературоведом Михаилом Соломоновичем Трескуновым. Мы вместе вышли на улицу. Необходимо было куда-то зайти. Михаил Соломонович предложил подняться к нему, шли как раз мимо его дома.

У него на кухне мы выпили водки. Помянули замечательного человека с тонкой, нежной душой. Григория Михайловича Козинцева.

Старость совсем не так уж плоха. В ней есть даже прекрасные стороны. Но она страшна обилием дорогих потерь.

Д.Э. ВИНИЦКИЙ

Один фильм с Козинцевым

Предлагая эти заметки-воспоминания, я попытался восстановить в памяти некоторые моменты создания фильма «Простые люди» и этим хоть как-то приподнять наметившуюся еще в прошлом завесу забвения над этой работой выдающихся мастеров.

Но я решился на этот весьма ответственный шаг еще более потому, что мне посчастливилось в самом начале своей работы в кинематографе принять непосредственное участие в создании этой картины. А главное — встретиться с таким человеком, как Григорий Михайлович Козинцев.

Может быть, поэтому я постоянно ощущаю потребность рассказать о нем, о работе с ним.

Прошло уже более сорока лет, как состоялась наша встреча, — но из памяти не уходят события тех лет. Первое, что вспоминается, — образ высокого и красивого человека. Невозможно забыть благородство его, интеллигентность, его такт в общении с окружающими. Даже голос его слышится мне и поныне, — хотя, кажется, такое запоминается труднее всего.

Естественно, что для более полного представления о тех, теперь уже далеких временах необходимо вспомнить и обстановку, в которой создавался фильм, и людей, каждый из которых был, несомненно, неповторимой индивидуальностью. И такая их характеристика не просто дань уважения прошлому, а скорее свидетельство того, что действительно в тяжелую годину люди как-то по-особому раскрываются. Сложная обстановка заставляет человека держать экзамен на человечность. Молодому человеку особенно важно, кто с ним рядом в этих испытаниях.

А время было очень тяжелое, война еще шла на нашей территории. Место действия — город Алма-Ата. Сюда были эвакуированы студии Москвы, Ленинграда и ВГИК. В институте я продолжаю заниматься и заканчиваю подготовку к защите диплома. Одновременно работаю в качестве помощника И.А.Шпинеля — главного художника фильма С.М.Эйзенштейна «Иван Грозный».

Съемки фильма уже в полном разгаре. Снимаем эпизод «Взятие Казани». Но так совпало, что именно на сегодня назначена и защита моего диплома во ВГИКе. Институт находится в Алма-Ате, а мы — в Каскелене (это километров 30 от города). Насколько мне известно, председателем государственной экзаменационной комиссии назначен Эйзенштейн. А он почему-то сейчас здесь и, как заправский полководец, руководит «взятием Казани». Я робко подхожу к нему и ловлю момент, когда можно будет ему сказать, что я-то все-таки обязан уехать на свою защиту. А Эйзенштейн, заметив мое осторожное приближение, выхватил листок-прокладку из сценария и начал что-то поспешно на нем писать своим неизменным карандашом с красным и синим грифелем. На мое лепетание он, молча, не глядя на меня и ни на секунду не отвлекаясь, вручает мне записку. Правда, успевает еще и предупредить: «Вручите Козинцеву до защиты».

Я знал уже к этому времени о беспредельно уважительной дружбе между Эйзенштейном и Козинцевым — дружбе, основанной на искреннем восхищении друг другом. Что, кстати, не мешало им часто спорить и не соглашаться друг с другом. Знал все это, наблюдая и постоянный юмор, и иронию в их разговорах. Я воспринял эту записку как одну из многочисленных форм их общения между собой.

И все же интересно, что же такое срочное сообщает Эйзенштейн Козинцеву? Ведь не далее как сегодня вечером, живя в одном доме, они смогут увидеться...

Тут надо честно признаться, что свое любопытство содержимым записки я бы мог очень легко удовлетворить — для этого мне было бы достаточно просто ее прочесть. Но я, конечно, не посмел это сделать, а только постарался представить себе, как Сергей Михайлович (наверняка шутливо) «изобразил» свой дружеский привет Григорию Михайловичу «из-под Казани». А в оправдание своего любопытства я должен все-таки признаться в том, что оно было продиктовано лишь одним обстоятельством — я очень жадно старался понять поведение таких людей, как Эйзенштейн и Козинцев (раз уж мне так повезло, что я мог чуть ли не каждый день их близко наблюдать). Конечно, многое мне тогда казалось странным. Однако первое и основное, что заметно было с самого начала, — абсолютная искренность и бескорыстие их отношений. Наблюдения эти вызывали во мне восторг и... трепет. Поэтому и поручение Эйзенштейна для меня было равносильно доставке секретного пакета на фронте. И все мои мысли были направлены на то, чтобы в целости и сохранности доставить записку Козинцеву. Именно поэтому я всю дорогу держал аккуратно ее в руках, боясь положить в карман, где она может, не дай бог, помяться.

Приехав в институт точно перед самым началом защиты, я, конечно же, стал в первую очередь искать Козинцева. А он неожиданно оказался в зале, да еще на председательском месте и уже, кажется, начал торжественную процедуру. Меня же, как назло, пригласили защищаться первым. Это обстоятельство сделало вообще невозможным выполнить ответственное поручение Эйзенштейна.

Защита моя прошла хорошо. Председатель государственной комиссии Козинцев предложил дать высшую оценку. Комиссия единогласно поддержала это предложение.

Счастливый, я покидал институт и вдруг, к ужасу своему, вспомнил о записке, которая все время защиты была зажата у меня в руке. Я бросился обратно в институт к Козинцеву и наконец вручил ему ее, испытав почему-то при этом и жуткий страх, и одновременно невероятное облегчение.

Но прежде чем рассказать, как разворачивались дальнейшие события, я должен пояснить неожиданный финал истории с запиской. Вообще говоря, эпизод с запиской мог бы совсем со временем исчезнуть из памяти, как не имеющий ко мне абсолютно никакого касательства, ведь так практически оно и было. Однако, по прошествии почти четверти века, записка вдруг напомнила о себе. В отделе кадров студии, когда на меня составляли характеристику для заграничной командировки, обратили мое внимание на эту записку, которая, оказывается, хранится в моем деле. Правда, как известно, она была адресована Козинцеву, но говорилось в ней обо мне. Эйзенштейн тогда в Каскелене написал свое краткое

положительное мнение о моем дипломе (он видел мой диплом, ибо я его делал на студии, оставаясь после работы). И вот, прочитав наконец содержание записки, я вспомнил даже то, как Сергей Михайлович, вручая ее мне, просил (скорее даже настаивал), чтобы я ее отдал Козинцеву до начала защиты. Какое же счастье, что мне это случайно удалось сделать после решения комиссии!

Вот теперь можно вернуться к событиям, которые произошли на следующий день после защиты диплома. В студенческом общежитии мне передали просьбу Козинцева прийти на студию. Не понимая, в чем дело, с великим волнением я захожу в его группу. И надо сказать, что мои волнения были небезосновательны, ибо я предположил, что решение комиссии почему-то пересмотрено и, дабы облегчить удар, сам председатель лично решил мне сказать об этом. Конечно же, это лучше, чем если об этом сухо сообщит мне какой-то секретарь комиссии.

Войдя в группу и увидев как-то по-особенному тепло улыбающегося Козинцева, я еще больше уверовался в своем печальном предположении.

Вообще про улыбку Козинцева, наверное, стоит сказать особо, ибо она у него была действительно удивительная и очень, очень многое выражающая. Он ее всегда адресовал кому-то конкретно, пытаясь этой своей особой улыбкой как бы поддержать человека, высказать ему свою готовность оказать искреннее расположение. Она, казалось, была не столько знаком вежливости, сколько выражением готовности отдать вам все, что в его силах.

Тогда, в момент нашей первой встречи, именно так я и воспринял улыбку Григория Михайловича. И вот это мое восприятие тут же получило свое подтверждение. Оказывается, Козинцев позвал меня не по поводу решения комиссии, а для того, чтобы пригласить меня быть художником-постановщиком фильма, который он вместе с Траубергом задумал и приступает к его осуществлению. Такое неожиданное предложение меня очень и удивило, и обрадовало, и даже озадачило. А скорее всего просто ошеломило! Я, конечно, согласился. Но очень долго терялся в догадках: как же так?! К таким всемирно признанным мастерам приглашается юнец почти со школьной скамьи?! Как объяснить такой рискованный шаг режиссера?! Есть ли в этом своя логика или это просто риск, простое испытание?!

Но все рано или поздно проясняется. И этой истории моего приглашения я нашел, как мне кажется, объяснение. И было это совсем недавно, когда я прочел в одном из томов Собрания сочинений Козинцева о тех временах, когда он только начинал свою деятельность в искусстве. Он описывает такой факт: знаменитый театральный режиссер К.Марджанов пригласил в качестве художников работать с ним двух юношей — Сергея Юткевича и его. Вот эти строки: «...и тут началось самое удивительное: он разговаривал с нами, как бы забыв о нашем возрасте. Прославленный мастер, много раз работавший со знаменитыми художниками, обсуждал свой замысел с мальчишками, как с профессиональными декораторами».

Я, конечно, далек от аналогии в свой адрес, но такая искренняя вера в начинающего художника всегда была характерна и для Козинцева.

Итак, как мне кажется, я обнаружил корни таких поступков Григория Михайловича, и поэтому теперь легче переходить к описанию того, как после работалось с Козинцевым. Но тут опять необходимо сделать

некоторое сообщение, предваряющее все последующее. Козинцев, видя, как я был удивлен и озадачен предложением, поспешил предупредить меня, что впоследствии я буду работать вместе с замечательным художником Евгением Евгениевичем Енеем. (Это тот Еней, с которым почти все картины работал Козинцев.) Я же пока временно буду на картине один, ибо он принять участие в работе сейчас не может. Я заметил, что отсутствие Енея в группе особенно тяжело переживал Григорий Михайлович. Видимо, Еней ему нужен был не только как художник, а и как человек, с теми удивительными качествами, которыми он был наделен, — мудрый и справедливый, кристальной честности и исключительной тактичности.

Уже гораздо позже, когда наконец появился Еней, я понял, что Козинцеву обязательно нужен такой человек рядом. Да и всей группе он оказался необходим. А мне в особенности. Я наконец обрел опору в этой бесконечно ответственной работе, которая на меня так неожиданно свалилась. Но вместе с тем очень долгое отсутствие этой опоры (да еще в самый сложный период поисков изобразительного решения будущего фильма и начала первых съемок в экспедиции) постепенно заставляло меня все больше и больше проявлять свою первую творческую и человеческую самостоятельность. И это, к счастью, беспрерывно подогревалось и отечески поддерживалось Козинцевым. Он буквально не выпускал меня из своего поля зрения. Его пристальное внимание к тому, что я делаю, что предлагаю — прямое доказательство.

Может быть, поэтому и первые эскизы, которые я рискнул показать, кажется, удались. То ли Козинцев, одобрив их, сделал это из педагогических соображений, то ли на самом деле я что-то случайно угадал. Во всяком случае, от такого приятного и воодушевляющего факта никуда не денешься. Я до сих пор не могу дать этим эскизам объективную оценку.

Правда, мои первые предложения появились как непосредственные отклики на подробные предварительные разъяснения, которые давал мне Григорий Михайлович во время наших первых встреч в съемочной группе. Я подчеркиваю слово «подробные», ибо он их действительно давал терпеливо, хотя и запальчиво и увлеченно. Помимо этого, рассказываемое и раскрываемое им в предварительных коротких, но емких беседах сразу же свидетельствовало о том, что со мной говорит человек, который мыслит зримыми образами. И это неудивительно, ибо Козинцев в прошлом — художник.

В ходе бесед и разъяснений своих взглядов на пластику будущего фильма Григорий Михайлович предложил мне (да и, наверное, всей группе) для начала, в качестве главного художественного ориентира, взять на вооружение аналогию с... всемирным потопом. Видимо, предполагалось нечто вроде символа картины, сведенного к такой ассоциации.

Признаюсь, что меня это предложение поначалу несколько озадачило. Здесь было над чем поразмыслить. Но в конце концов эта ассоциация все больше и больше овладевала мною. Она исключала традиционный подход в поисках решений как композиционных, так и решений использования света. Четче стал вырисовываться и масштаб будущих изображаемых событий. И в результате он, этот масштаб, уже казался почти вселенским. А такой вывод неминуемо уточнил соотношения отдельных сцен картины между собой и всего фильма в целом, вплоть до убе-

дительного оправдания удачного названия «Буря», которое режиссеры с самого начала дали картине. К сожалению, недальновидное киноруководство того времени настояло на изменении этого названия на прозаическое «Простые люди». Да, герои картины — простые люди, но своими поступками они творили легенду, творили историю.

Григорий Михайлович проявлял ко мне, можно сказать, и беспощадную, но в мягкой, чисто козинцевской форме требовательность. Сначала даже я не знал, как к этому относиться. Иногда мне казалось, что это нечто вроде все-таки испытательного срока, который я прохожу. Но вскоре я понял, что это совсем не так. Это было проявление искренней заинтересованности в моих успехах на картине, а может, даже и в моей дальнейшей судьбе как художника. Возможно, поэтому каждый день при нашей утренней встрече Козинцев всегда спрашивал у меня, что я новенького сделал. Это при том, что сам он накануне не ставил передо мной какой-то определенной задачи. Он давал возможность предельно свободно проявить себя, выяснить мне самому, на что я гожусь, на что способен. Видимо, Козинцев был твердо убежден, что именно в этот период становления возможно только и проявляются твои помыслы, твои истинные устремления. И если в этот важнейший период жизни рядом такой наставник, как Козинцев, то можно считать, что жизнь твоя обрела особый смысл и ты просто обязан распорядиться ею более ответственно.

Но вот наконец настало время, когда к нам в экспедицию в Ташкент прибыл Еней. Нужно было видеть в этот момент счастливого Козинцева. Еней был старше Козинцева, но уважение, которое питал Григорий Михайлович к Евгению Евгениевичу, не только этим было вызвано, а тем, что в лице Енея он видел большого художника, обладающего редким даром — абсолютным художественным вкусом. А то, что это так, и мне довелось убедиться, как только мы с ним встретились, и не только по работе, но просто в обычном общении. Первое, на что я обратил внимание, — Еней очень волевой и красивый человек. Это нельзя было не заметить, ибо он умел всегда быть естественным, сдержанным, гордо и твердо ходил по земле. В эти первые дни знакомства с Енеем сразу же стало понятно, почему Козинцев так жаждал поскорее увидеть Евгения Евгениевича.

Уже вскоре, здесь же в экспедиции, я наблюдал, как нервничал Козинцев, если почему-либо на съемочной площадке отсутствовал Еней. Но как только он появлялся, Козинцев сразу же успокаивался и продолжал спокойно работать, изредка боковым взглядом посматривая на него, как бы не только убеждаясь, что он здесь, но и проверяя, согласен ли Еней с тем, что делается сейчас на площадке. Здесь я вроде бы ухожу от основной темы моих воспоминаний, но как можно говорить о Козинцеве, не раскрывая его отношений с такими людьми, как Еней.

Согласно утвержденным эскизам, мы развернули строительство декораций в Голодной степи, в районе грандиозного сооружения Фархадской ГЭС. Здесь строились «цеха» эвакуированного авиационного завода. Но сначала надо было установить бутафорские станки, которые по размерам и по фактуре точно соответствовали настоящим. Их ставили мы прямо на землю, прикрыв сверху легкими тростниковыми матами (так было здесь, в Средней Азии, недавно и с настоящими станками). Потом вокруг станков мы возводили декорационные стены цехов, используя фактуру «под кирпич» и «под бетон». Такими незавершенными

(как бы в процессе строительства) они и должны были сниматься. Конечно, масштаб этих декораций выходил далеко за рамки обычного и привычного в кинематографе. Но это соответствовало нашим замыслам, эскизам, и мы не хотели от этого отступать.

Реалистичность декорации, которая так нравилась Козинцеву, в моем сознании вступала в противоречие с другими его требованиями, с установкой на обобщенность, образность. Наша декорация представлялась мне неправильной по всем параметрам. А главное, ей не хватало условности. Не было умышленного смещения масштабов, что отчасти и создает эту условность.

Я понимал, что исправить уже ничего нельзя (завтра съемка!), но все-таки решил поговорить откровенно с Козинцевым. Однако осуществить это намерение возможности не представилось. Съемки начались, и в ускоренном темпе. Козинцев был занят даже после съемок, так как проводил очередные репетиции с актерами у себя в номере гостиницы. А меня продолжал волновать мой вопрос, ведь вскоре предстояло перебазироваться в Казань и там строить очередную декорацию. Неужели и там нужно будет доводить ее до такой натуральности?!..

И вот настал момент переезда или, точнее, перелета из Узбекистана в Казань. Этот дальний перелет мы совершали на заводском грузовом самолете. Рейс был не только длительным, но и крайне трудным, с несколькими промежуточными посадками, которые давали нам короткую возможность убедиться, что мы пока живы. На всем протяжении пути нас так трясло и бросало, что временами казалось, не долететь до места назначения. Необходимо было отвлечься от происходящего за окнами самолета, где как сумасшедший прыгал горизонт, где земля моментами приближалась к нам с опасной скоростью. Тогда-то и состоялся долгожданный разговор с Козинцевым. Начался он с моего наболевшего вопроса, но вскоре перешел несколько в другую плоскость. Григорий Михайлович подробно разъяснил мне, что опасаться натуралистичности нет причины, так как речь идет об эпизодах, снимаемых на натуре, где построенная декорация должна сочетаться с реальной натурой. Важно только, чтобы декорация была интересной и выразительной. В этом уже сказывалась ее условность и обобщенность.

Увлекшись, Козинцев в разговоре обмолвился о том, что он не всегда представляет себе заранее конечный результат своей работы, потому что на съемке возникает целый ряд неожиданностей или случайностей в самом творческом процессе, да и случайность не такая уж случайность, как может показаться на первый взгляд, ибо в каждой случайности свои закономерности. Причем каждый художник встречает в своем творчестве в основном только ему присущие случайности.

А не роняет ли до некоторой степени свое достоинство истинное творчество от признания роли случая в процессе создания произведения?

На этот вопрос Козинцев ответил, что можно примиряться со случайностями, нарушающими наши творческие планы (тем более, что надо признать и их неизбежность), но нельзя допускать мысли, будто искусство обогащается за счет случайных наблюдений и открытий. Случай приходит на помощь, и только. Ньютоново легендарное яблоко, случайному падению которого чуть ли не приписывали открытие закона всемирного тяготения, лишь пришло на помощь ученому, чьи искания были настойчивы и неутомимы.

Когда сталкиваешься со случайностью, следует ее использовать в своих интересах, заставить работать на свой замысел, на свою главную идею. И тогда эта случайность может безмерно обогатить художника, дать новую, дополнительную краску в его палитру. Случайность может, наконец, вызвать к жизни, спровоцировать еще более интересное решение или внести еще большую остроту в ранее принятое.

И как бы в подтверждение своих разышлений Григорий Михайлович вдруг обратил мое внимание на шинель, которая в продолжение всего нашего длительного перелета висела перед нами на перегородке, разделявшей кабину летчиков и грузовой отсек, где мы расположились как пассажиры. Шинель эта достаточно назойливо раскачивалась из стороны в сторону и в конце полета неожиданно упала на пол.

— Вот вам и случайность, которую просто грешно не использовать, — подвел итог Козинцев.

Мне запомнилось и то, как именно упала эта шинель. После долгого, бесконечного метания она упала мягко, бесшумно, медленно скользнув по стенке, будто солдат, сраженный шальной пулей.

Весьма возможно, что таким мне представилось падение шинели потому, что я невольно, но активно включился в игру воображения, так интересно предложенную Козинцевым. И воображение породило смысл. Но ведь символика — это одно из могучих средств художника...

Вернусь к Ташкенту.

Как всегда, на съемочную площадку мы ехали всей группой в одном автобусе. Это происходило обычно рано утром, когда еще не свирепствовала жара. По дороге обсуждали последние сводки Информбюро и письма, получаемые с фронта и из Ленинграда. По всем военным вопросам Козинцев больше всего прислушивался к мнению и разъяснениям Енея. Помимо большого жизненного опыта Еней был участником первой мировой войны, и в этих вопросах он был непререкаемым авторитетом. И еще очень важно то, что Еней обычно высвечивал заданный ему вопрос с совсем неожиданной стороны. В этих беседах незаметно пробегало время нашего переезда к месту съемок.

Но обратный путь мы с Енеем совершали вдвоем и пешком. По его настоянию я вынужден был присоединяться к нему в этих одиннадцатикилометровых кроссах (неудобно было отказаться!). Козинцев всегда этому искренне удивлялся, но мне кажется, больше завидовал. А Еней его тактично не приглашал, ибо знал, что после трудной съемки на среднеазиатской жаре еще идти пешком было бы ему трудно. Что касается самого Енея, который по возрасту был самым старшим в нашей группе, то ему эти кроссы давались легко, ибо он был в свое время чуть ли не чемпионом Европы и Венгрии по бегу.

В пути мне Еней много рассказывал про Козинцева, и именно благодаря этим рассказам я еще ближе узнал Григория Михайловича. Я узнал, какое серьезное значение Козинцев придает работе художника в кино, как всегда интересно и легко Енею работать с ним. Очень тронуло меня признание Евгения Евгениевича, что, несмотря на невероятные жизненные трудности и невзгоды, пережитые им, он очень счастливый человек, ибо в его жизни был и есть Козинцев. А кроме того, без огромной помощи Григория Михайловича ему было бы гораздо труднее перенести тяжелые годы недавней ссылки. Еней считал, что Козинцеву он обязан жизнью.

Эти беседы наши по пути домой начинались на закате и заканчивались уже когда становилось совсем темно. Неожиданно мы оказывались у наших железнодорожных вагонов, в которых мы жили. И так было всегда. Но однажды мы случайно изменили свой маршрут и прошли мимо каких-то длинных бараков. И вдруг мы услышали пение многих мужских голосов. Прислушавшись, мы поняли, что поют «Интернационал» на немецком языке. Мы догадались, что здесь располагаются немецкие военнопленные. Но почему же «Интернационал»? Ведь нам было известно, что прибывшие на стройку Фархадской ГЭС пленные — это эсэсовцы из-под Сталинграда. На следующий день на стройке, где мы снимали фильм, мы узнали — это итальянские конвоиры в порядке «перевоспитания по-итальянски» заставляют эсэсовцев, втравивших итальянцев в войну, петь «Интернационал» каждый раз перед сном.

Даже у Енея, бывшего австро-венгерского военнопленного (да еще с большим стажем!), которому все ситуации с пленными были более чем знакомы, эта проделка итальянцев вызвала нескрываемое удивление. И поэтому на следующий же день он подробно рассказал об этом Козинцеву, который заразительно смеялся, восхищаясь остроумной находке итальянцев. А когда я добавил услышанное от тех же итальянцев, что скоро они эсэсовцев заставят петь «Интернационал» и на итальянском языке, — Григорий Михайлович смеялся до слез.

После этого эпизода прошло двадцать лет, и я работал с режиссером Де Сантисом над фильмом «Они шли на Восток». Я рассказал ему эту курьезную историю, и он тут же ее вписал в наш сценарий. Это еще раз подтвердило взаимосвязь в творческом процессе жизненных наблюдений и художнической фантазии. Порой даже трудно предугадать, что чему предшествует. В результате рождается нечто такое, что даже трудно проверить, чего в нем больше — правды или вымысла.

Козинцев утверждал, что «искусство творит легенду, но бывает, что само оно становится легендой». Какое все же счастье участвовать в таком удивительном процессе! Даже воспоминания о таком участии возвышают и воодушевляют.

...И какое счастье, что в дальнейшем мне иногда, хоть и мельком, удавалось встречаться с Григорием Михайловичем в Москве на пленумах, фестивалях, конференциях, слышать его выступления.

Но самым драгоценным для меня было то, что я слышал и его «неофициальный», такой благожелательный голос. Этим я был обязан моему другу Сергею Урусевскому, который мечтал поставить в кино гоголевский «Портрет», благодаря этому сблизился с Григорием Михайловичем, начал переписываться с ним и, получив очередное письмо, сразу звонил мне и целиком его прочитывал... Потом и эта ниточка оборвалась... Но и теперь я слышу голос Григория Михайловича, раскрывая его книги.

Л.З. ТРАУБЕРГ

Из книги «Свежесть бытия»

В своей книге «Глубокий экран» Козинцев часто упоминает о вопросах, которые неизбежно задавались ему и в советских, и в зарубежных аудиториях. Задавались и задаются такие же вопросы и мне. Один из самых частых вопросов, вернее, просьб: «Расскажите, как и почему вы соединились и какие у вас были отношения?»

В литературе мы знаем много содружеств: братья Гонкур, Бомонт и Флетчер, Эркман-Шатриан, Ильф и Петров.

В кинематографии содружеств было мало. Наиболее известное — братья Васильевы, создатели великого фильма «Чапаев». Васильевы поставили вместе пять фильмов.

Козинцев и я поставили вместе двенадцать картин. Еще одна цифра: организованная нами мастерская просуществовала почти десять лет. Имевшая огромное значение в истории советского кино школа Кулешова — меньше пяти.

Чтобы снова не обращаться к вопросу о характере нашей совместной работы, напомню: в нашем кино (не только в нашем) имеются прекрасные сочетания — сценарист и режиссер. Некоторые существуют долго: Габрилович и Райзман, Де Сика и Дзаваттини, Форд и Николс, добавлю Абдрашитова и Миндадзе. Наше содружество было другим: режиссера Козинцева и режиссера Трауберга. Был режиссер (он же зачастую и сценарист) Козинцев—Трауберг. В написании правильнее букву «и» заменить тире. Большого значения это, впрочем, не имеет. <...>

Попав в Петроград, я через месяц-полтора по совету моего не то чтобы старшего друга, но знавшего меня в дни своего недолгого житья в Одессе актера, режиссера и театроведа К.М.Миклашевского пошел в Театр комической оперы на Итальянской улице. Основал театр великий Котэ Марджанишвили (мы говорили тогда Константин Александрович Марджанов), один из соратников Станиславского, постановщик в 1919 году в Киеве легендарного спектакля «Фуэнте Овехуна». В театре Марджанова шли оперы Моцарта, Чимарозы, Доницетти. Он намерен был из молодых артистов создать небольшую студию, искал таких же молодых режиссеров. Миклашевский сказал какие-то слова-рекомендации, Марджанов посмотрел на меня неописуемыми по красоте глазами и сказал:

— Хорошо. Вы будете режиссером вместе с Гришей Козинцевым. Да вот и он!

В кабинет вошел тоненький юноша, моложе меня года на три, на пальцах его правой руки были какие-то малюсенькие куклы системы «би-ба-бо», он сказал петрушечным голосом:

— Посмотрите, Константин Александрович, что я нашел в гардеробной.

— Знакомьтесь, — предложил Марджанов.

Мы посмотрели друг на друга, никакой любви с первого взгляда не состоялось, просто мы увидели один в другом свое будущее. Конечно, не увидели, опять нелепо красивая фраза, но было именно так.

И снова — в который раз, но что поделать — о Питере двадцатого и двадцать первого года. Не буду вновь рассказывать о том, что это был необычайно голодный и необыкновенно веселый город.

Мы жили в этом городе, день за днем ходили по его растерзанным годами войн улицам, внимали всему, что делалось в городе и мире, впитывали это в себя, но сейчас не об этом.

Мы проводили большую часть суток вместе. Добирались с разных сторон: он — с Каменноостровского проспекта, я — с Коломенской улицы близ Лиговки и Московского вокзала — в театр, потом направлялись либо я к нему, либо он ко мне и сидели дотемна (трамваи вечером не ходили, мы шагали через город).

И разговаривали.

Нет, это не Козинцев рассказывал Траубергу о Козинцеве, и не Трауберг — Козинцеву о Трауберге. Козинцев рассказывал о себе, я тоже, мы вслух старались понять, чем мы живем, чем жили, чем хотим жить. Познавали себя.

И в каком-то разрезе один другого.

Почти сразу было ясно, что мы не родственные души. Козинцеву не было никакого дела до бойскаутов, до Луи Жаколио, до романа Честертона «Человек, который был Четвергом», я только из вежливости (вот уж чего у нас было мало в отношениях) слушал рассказы об Александре Экстер и кубистических декорациях, о счастье заниматься куклами, о замечательных монологах царевича Адольфы в «Царе Максимильяне». Любой хиромант без изучения ладоней определил бы: у Козинцева влечение к изобразительному искусству, у Трауберга — к книге.

Но было и общее. Мы работали в театре (так и не пойму, что мы там делали: считалось, что Козинцев ставит какую-то пантомиму, я — водевиль, только репетиции не получались, актеры денно и нощно были заняты основной работой у Константина Александровича). Театр мы оба не только признавали «высшим искусством», но и неплохо знали: прочли уйму книг, встречались с режиссерами, исправно ходили на спектакли «Народной комедии», где сосуществовали актеры драматические и цирковые, ставились странные, как говорили тогда, «эксцентрические» представления полуциркового феерического характера — «Невеста мертвеца», «Султан и черт», «Приемыш».

Казалось, нам положен был «патриотизм своего театра», мы и взаправду восторгались великолепной изобретательностью грузинского режиссера, что называется режиссера с головы до ног. Но уже готовил пьесу Верхарна «Зори» в театре на Садово-Триумфальной площади в Москве Всеволод Мейерхольд, возник в той же Москве театрик, не то кабаре, не то пародий, им руководил Николай Фореггер. Уже намечался спектакль, носивший название, известное всем почитателям Маяковского, «Хорошее отношение к лошадям». Художниками этого спектакля должны были быть два ученика организованных Мейерхольдом Государственных высших театральных мастерских, сокращенно ГВЫТМ («О великий русский язык»!), — молодой человек из Риги по фамилии Эйзенштейн и еще более юный художник из Киева Юткевич.

Последний был другом Козинцева.

Вот ведь как странно складывается.

Казалось бы, уж если содружество, то обязательно: Козинцев—Юткевич. Оба примерно одних лет, земляки, оба художники (по крайней мере почитающие себя таковыми). И — не случилось.

Причина скорее всего проста: нужно не сходство, а несходство. То, что называется единством противоположностей.

У Сергея и Георгия Васильевых были совершенно различные характеры, биографии и вкусы. Братьями они не были ни по крови, ни по духу (одинаковыми были только фамилии). А ведь сошлись.

Все же несхожесть натур давала о себе знать хотя бы в биографии Козинцева и моей. Оба мы были уверены: мы — режиссеры. Но Козинцев явно тяготел к изобразительной основе фильма (актерская игра, еретически думаю, особенно в то время была частью выразительной, изобразительной системы), я — к литературной. Был еще монтаж. И Козинцев это делал куда лучше меня. Но — не один. Все, по крайней мере до «Нового Вавилона», делалось вдвоем, на равных. Даже съемки делились пополам. <...>

Наш союз с Козинцевым был прочным союзом. Его не сломили ни личные недовольства одного другим, ни обильные попытки нас развести, ни ожесточенные нападки прессы (когда это расторжение союза случилось, нам уже было за сорок, сопротивляемость была не та, и время было как-то беспощаднее)[1].

И все же наш дуэт был дуэтом. Не хором, где все — пусть разными голосами — поют одни и те же слова, одну и ту же мелодию. Основной закон нашего единства был — спорить. Иногда яростно, даже грубо.

Боюсь утомить терминами, но позволю себе сказать — это был не просто дуэт (о, волшебный дуэт в «Иоланте»!). Скорее это был виртуозный дуэт баховского плана: каждый голос поет как бы по-своему, как бы не сочетаясь, а слияние полное, полифоническое. Иначе не стоило сходиться.

Мы были разными людьми и нередко «пели», думали, сочиняли отдельно. В книге «Глубокий экран» Козинцев неизменно пишет «мы», «наша группа». Но нет-нет и он сменяет «мы» на «я», и это совершенно оправдано.

Не было в нашем дуэте первой скрипки и второй, почти все придумывалось и осуществлялось вместе. Но — почти. Немало было делом рук одного, делом выдумки другого...

В.Я. ВЕНГЕРОВ

Наброски воспоминаний

Сложность воспоминаний о таком интересном человеке, как Григорий Михайлович Козинцев, в том, что невольно вспоминаешь как бы и о самом себе. Но с этим ничего не поделаешь — это мои воспоминания. И начать тоже придется с себя самого. Во время войны ВГИК, в котором я учился в мастерской Эйзенштейна, почти самостийно перебрался в Алма-Ату, поскольку туда вместе с «Мосфильмом» эвакуировались все наши мастера.

В Алма-Ате Эйзенштейн привлек для занятий с нами Пудовкина и Козинцева — так я впервые встретился с Григорием Михайловичем. Несмотря на всё различие трех наших мастеров как художников, им как-то удавалось вести эту работу совместно, очевидно, потому, что они очень дружили между собой, по-настоящему любили друг друга. Мы, студенты, хорошо знали московскую школу кинематографии, и нам была очень интересна ленинградская школа, поэтому Козинцев был для нас привлекательной фигурой. И вдруг он оказался нашим учителем и даже чем-то близким нам человеком.

Все, кто вспоминает его, говорит о нем как о человеке замкнутом, чрезвычайно интеллигентном и элегантном. Но, например, Сергей Аполлинариевич Герасимов рассказывал нам, как он научил Козинцева свистеть с помощью пальцев. А мы, студенты, научили Григория Михайловича курить самокрутки (он тогда еще курил). Вместе с нами он крутил самокрутки из табака-самосада, не теряя при этом изящества своего поведения.

Хотя я закончил мастерскую Эйзенштейна, но с того давнего военного времени я оставался учеником Козинцева. Этим я не предаю остальных своих наставников, просто Козинцев терпеливо и внимательно следил за нами, выпускниками мастерской, оказавшимися на «Ленфильме», сохраняя свое значение педагога и тогда, когда мы уже стали самостоятельными, профессиональными режиссерами.

Воспоминаний о Григории Михайловиче у меня много, а дома даже образовался своеобразный музей Козинцева, и в нем довольно много экспонатов. Есть фигурка монаха, подаренная им мне после какой-то картины. Есть литография цыгана, которую он мне подарил, когда я снимал «Живой труп» по спектаклю Театра им.Пушкина. На литографии для полноты впечатления написаны следующие слова: «К нам приехал наш любимый, Владимир Яковлевич дорогой, эх!.. Надеюсь, что все это пригодится для «Живого трупа».

В сущности, Григорий Михайлович был тогда моим негласным худруком и относился к этому очень внимательно и серьезно. Да и вообще всякую работу студии по произведению классики он считал как бы своей собственной работой.

В моем «музее» хранятся еще несколько вырезок из иностранных журналов, где есть высказывания о моих фильмах. Он привозил эти жур-

налы из зарубежных поездок. Кстати, это касалось не одного меня. Не только своим ученикам, но и не столь близким ему коллегам он всегда старался сообщить что-то хорошее, что читал или слышал об их работах.

В числе экспонатов — несколько записок Козинцева. Приведу такую: «Дорогой Володя, желаю успеха Вашей прекрасной картине, всяческого счастья и всяческого возможного триумфа. Как хорошо, что правое дело победило. Целую. Ваш Козинцев». Записка написана на худсовете по фильму «Рабочий поселок», и у нее была предыстория. Как-то мы встретились около «Ленфильма», и Григорий Михайлович спросил, почему я такой задумчивый. Я сказал, что положение у меня критическое, материала больше, чем на одну серию, как было запланировано вначале. И тогда Григорий Михайлович помог добиться того, чтобы сделать картину в две серии.

Еще одна записка, характеризующая отношение Григория Михайловича к товарищам, ученикам. На одной из конференций по итогам работы «Ленфильма» за год выступали приехавшие к нам москвичи, а ленфильмовцы отмалчивались. Я получил от председательствующего Козинцева записку: «Володя, Вам надо выступить!» Я ответил ему, что сегодня послушаем гостей, сейчас у меня нет серьезных мыслей.

И я навсегда запомнил взгляд, которым меня «одарил» Григорий Михайлович, получив мой ответ. Все, кто общались с ним, легко прочли бы в этом взгляде отношение ко мне как к трусу.

Эта сторона его характера — его гражданственное бесстрашие и презрение к тем, кто уклоняется от своего общественного долга, — всем нам была хорошо известна.

Как одному из теперь уже старейших учеников Козинцева мне хочется закончить эти краткие наброски воспоминаний словами Пушкина:

«Наставникам, хранившим юность нашу,
Всем честию, и мертвым и живым,
К устам подняв признательную чашу,
Не помня зла, за благо воздадим».

В.Д. ДОРМАН

Он учил нас думать

Нам, пришедшим поступать во ВГИК, в режиссерскую мастерскую, которую в 1944 году набирал Григорий Михайлович Козинцев, он казался человеком, прожившим очень долгую жизнь. И только позже мы узнали, что ему в ту пору было всего 39 лет. А за плечами были уже и «С.В.Д.», и «Шинель», и «Новый Вавилон», и знаменитая трилогия о Максиме. У нас был хороший и дружный курс; самому старшему — 22 года, а младшему всего 17 лет. Все мы хотели стать режиссерами. На первой же встрече с нами — «счастливчиками», принятыми в мастерскую после стоившего многих волнений конкурса, Мастер озадачил нас, сказав, что научить режиссуре невозможно, в лучшем случае, он поможет нам научиться думать.

Именно этим Григорий Михайлович занимался все годы учебы, открывая нам в лекциях, беседах удивительный мир литературы и искусства. Глубина проникновения в произведение, парадоксальность суждений, неожиданность ассоциаций поражали и убеждали нас в нашей полной невежественности. Мы бросались заново читать Шекспира, другую мировую классику. Нам хотелось стать такими же мудрыми, как учитель, но мы понимали, что достичь этого невозможно.

Не забыть ироничность тона, с которой Григорий Михайлович разбирал наши сочинения и первые опыты на сценической площадке... Как мы ждали, как боялись этих разборов! И как они были точны, лаконичны и неожиданны. Григорий Михайлович знал цену шутке и умел разрядить обстановку в аудитории.

Мастер приезжал на занятия из Ленинграда два раза в месяц (замечу, что стоимость поездок в Москву была тогда больше его зарплаты во ВГИКе). На эти дни нас освобождали от всех занятий, и мы занимались только с Григорием Михайловичем в плохо отапливаемых аудиториях — это было военное и послевоенное время.

Тогда в институте почему-то учили в основном теоретически. Он хотел, чтобы мы узнали кинематограф на практике и в 1947 году забрал весь курс в Ленинград, где начиналась работа над фильмом «Пирогов». Эти месяцы, как и позже работа на «Ленфильме» во время постановки Козинцевым фильма «Белинский», стали для нас бесценной школой. Мы выполняли работу помощников, ассистентов, вторых режиссеров. Нам даже доверялось снимать какие-то кадры самостоятельно. Это были первые шаги в овладении профессией, о которых теперь вспоминаешь с благодарностью. Это был первый опыт столкновения со всеми трудностями и неожиданностями кинематографического процесса.

Григорий Михайлович научил нас уважать коллектив, с которым работаешь. А съемочная группа, с которой постоянно работал Козинцев, была удивительной: ироничный А.Москвин, мягкий, доброжелательный Е.Еней, тихий И.Волк, шумный И.Шапиро, обстоятельная Н.Кошеверо-

ва, да и все, кто помогал в работе, были людьми преданными делу, знающими его и увлеченными. Как этого порой не хватает сейчас в съемочных коллективах.

Умение уважать труд людей, с которыми работаешь, пожалуй, было главным в школе нашего Мастера. Он учил и требовательности к себе в первую очередь, и ко всем, кто участвует в работе над фильмом. Как часто, глядя на экран, мы видим небрежность в реквизите, в костюме, в работе над вторым планом. Козинцев это ненавидел, был дотошен к каждой детали и требовал тщательности во всем.

Мастер научил нас ценить труд актеров. Он умел создавать удивительную обстановку в работе с ними, атмосферу доброжелательности. Было чрезвычайно интересно наблюдать, как он работает с актерами. Тончайшая вязь иногда молчаливого взгляда или какого-то жеста, короткой реплики — и вот уже актер движется в нужном направлении, рождается верная интонация, естественность и выразительность мизансцены.

Из-за внешней сдержанности Григория Михайловича, погруженного в свои мысли, нам иногда казалось, что то, что мы говорим, ему просто неинтересно. На самом же деле было совсем не так. Все, связанное с нашей судьбой, его интересовало — всегда.

В марте 1950 года Козинцев позвонил мне и спросил, на какой день назначена защита диплома. «На завтра, — ответил я. — Вы не волнуйтесь, Григорий Михайлович, как только все закончится, позвоню вам». Козинцев тогда болел и был в Ленинграде. Но каково же было мое удивление и радость, когда в аудитории, где проходила защита, появился Григорий Михайлович, прямо с поезда приехавший в институт.

После окончания ВГИКа мы разъехались по разным студиям. Григорий Михайлович старался смотреть все наши работы, звонил, писал письма с разбором «грехов» — как всегда, в шутливой, ироничной форме.

Мысль о том, что Мастер посмотрит картину, была страшной. Мы испытывали чувство стыда за все, что не удалось сделать. И ждали с беспокойством, что он скажет. И если получали весточку с добрыми словами о фильме, — конечно, испытывали особое чувство радости.

Одно из последних воспоминаний об Учителе. Григорий Михайлович показывал в Московском Доме кино «Короля Лира». После просмотра мы ждали его в вестибюле. Наш Мастер спускался по лестнице — стройный, черноволосый, как всегда, элегантный. Он шел своей быстрой походкой, улыбаясь и приветливо протягивая нам руки. Вдруг в вестибюле раздался дружный смех — настолько разителен был контраст между ним и его уже стареющими, седеющими, толстеющими учениками...

...Нам казалось, что наш молодой Мастер всегда будет с нами. Но в тот день, когда мы приехали в Ленинград, стояли у гроба и видели, как тянулся бесконечный поток людей, чтобы проститься с Григорием Михайловичем, поняли — его больше нет.

И все-таки он с нами. Не уходит из сердца память о Мастере, о человеке, которого так любили, который так много сделал для нас[1].

С.И. РОСТОЦКИЙ

Учитель

Почему так трудно начать вспоминать? Нет, не потому что забылось и нужно напрягать память. Как раз наоборот. Потому что нет никакого ощущения, что Учитель ушел. Что его нет на земле.

Я вижу и слышу его так ясно. Еще лучше, когда закроешь глаза и прислушаешься.

Григорий Михайлович Козинцев...

С увеличением числа прожитых лет люди меняются — взрослеют, солиднеют, стареют. Я имел счастье в течение многих лет знать Григория Михайловича, общаться с ним, видеть его и слышать — он для меня навсегда остался таким, каким я увидел его первый раз на вступительном экзамене во ВГИКе. Остался вечным юношей, обладающим не только юношеской фигурой и мальчишескими порывистыми манерами, но, и это главное, поразительной свежестью и нешаблонностью мышления, искрометным остроумием, отточенной парадоксальностью высказываний. И еще одно важное в неповторимости его мышления и поведения: и первому и второму всегда сопутствовало изящество в самом высоком смысле слова. Именно изящество, а не изысканность.

Вот такого Козинцева я увидел впервые в августе 1944 года в одной из аудиторий Киноинститута, где шли экзамены по режиссерскому факультету, куда я поступал после тяжелого ранения на фронте и долгого лечения в госпитале.

Козинцев вел экзамен в обществе Льва Владимировича Кулешова, тогдашнего директора ВГИКа, кинематографического патриарха, и Александры Сергеевны Хохловой. Рядом с Кулешовым Козинцев выглядел еще более юным и уж никак не производил впечатления почтенного мэтра или заслуженного профессора.

Передо мной сидел человек с продолговатым лицом, на котором живой трепещущей мыслью светились глаза. В этих глазах ощущался интерес к абитуриенту и какая-то все время зреющая и готовая прорваться наружу шутливость и ироничность. Одет он был так, что это тоже обращало на себя внимание. Простота, аккуратность и абсолютный вкус — вот как бы я сказал о манере Козинцева одеваться. Я просто не могу представить себе его неряшливо одетым, даже во время болезни. Точно так же, как не могу представить его небритым.

Обращали на себя внимание — руки. Ладони с длинными пальцами пианиста, с какой-то своей, только им присущей пластикой, чрезвычайно выразительной, помогающей движению мысли. Запомнилось, как во время разговора он слегка прикрывал рот тыльной стороной руки.

К чему я все это вспоминаю? Мне просто очень хочется, чтобы вы увидели Козинцева таким, каким я увидел его в первый раз, сразу ощутив неординарность и привлекательность его личности.

Я не буду вспоминать сам экзамен, но не могу не сказать о комической ситуации, которая роковым образом могла отразиться на моей дальнейшей судьбе.

Дело в том, что, когда меня демобилизовали из армии как инвалида Отечественной войны, в госпитале, в виде особой награды, мне выдали вместо полагающейся солдатской формы американскую посылку. На мне был оранжевый в желтую клетку пиджак, мохнатые брюки шоколадного цвета и (по тем временам — редкость) ботинки на невероятно толстой подошве. Конечно, я не решился надеть на этот костюм боевые награды и гвардейский значок. Да еще в руках была тросточка, недавно заменившая костыли. Я только теперь представляю, какое впечатление моя персона должна была производить на аборигенов и преподавателей ВГИКа. Увидевший меня в таком виде прекрасный педагог, ассистент Козинцева Сергей Константинович Скворцов недвусмысленно сказал своим коллегам (об этом я узнал впоследствии): «Этот метропольный мальчик недолго у нас продержится!» Тогда «высокая» московская шпана крутилась возле гостиницы «Метрополь», и я не сержусь на Сергея Константиновича.

На Козинцева, может быть потому, что он любил цирк, мой костюм, очевидно, не произвел такого сильного впечатления, но как я заметил, некоторое оживление за столом экзаменаторов произошло, что, скорее, породило повышенный интерес к моей персоне. Во всяком случае, на следующий день я узнал, что принят на первый курс в мастерскую Козинцева с первого тура, за что всегда буду благодарить судьбу и Григория Михайловича. Это было немыслимое счастье — стать одним из студентов режиссерского факультета, стать учеником Козинцева.

У некоторых и сейчас возникает вопрос: каким образом Козинцев, живя в Ленинграде, преподавал в московском институте? Теперь это вопрос чисто теоретический, а тогда он был вопросом практическим. Я знаю, сколько пришлось выдержать Козинцеву, сколько велось всякого рода обсуждений и разговоров в высоких инстанциях, в администрации — о невыполнении учебных программ, часовых норм, о якобы брошенных на произвол судьбы студентах.

Но мы, его ученики, и тогда, а с годами все больше и больше понимали и понимаем, каким замечательным педагогом он был. Мы понимали, что часы, проведенные с Козинцевым, нельзя уложить ни в какие учебные сетки. Для нас он навсегда останется лучшим мастером из всех, которые когда-либо преподавали во ВГИКе. И это был его бескорыстный подвиг.

Маленькая деталь: Козинцев ездил на занятия во ВГИКе за собственный счет. По-житейски, он просто освобождал от этих забот бухгалтерию и дирекцию, которые не могли уложить в прокрустово ложе инструкций приезжавшего на занятия руководителя курса. Но для нас, его учеников, за этим стояло гораздо большее: не меркантильная заинтересованность в преподавании, а душевная потребность и ответственность за нас. А сколько мы узнавали за время этих драгоценных часов, проведенных в общении с учителем!

Мне не хочется в этих коротких воспоминаниях приводить конкретные примеры. Многое из того, что нам пришлось услышать, можно сейчас прочесть в драгоценных томах его сочинений, которые изданы, за что хочется искренне поблагодарить тех, кто собрал его мысли на страницах этих книг. Но мы счастливы, потому что зачастую были свидетелями рождения некоторых из этих мыслей.

Чему он нас учил? Меньше всего Козинцев учил нас ремеслу, хотя очень уважал подлинное ремесло, но считал, что этому научиться легко. Всеми разборами наших работ, примерами из собственного творчества, собственной жизнью он учил главному: тому, ради чего существует искусство, тому, какими качествами обязан обладать человек, чтобы иметь право разговаривать с миллионами людей, заполняющими кинозалы. Он учил великой ответственности, налагаемой на человека высоким званием — художник. Он учил правде и честности, без которых не существует искусство. Он учил искренности, без которой не существует эмоциональность. Он учил этике, без соблюдения неписаных правил которой ты не имеешь права обращаться к другим людям с желанием сделать их лучше. Он учил нас быть «Человеками».

Если учесть, что все то, о чем я сейчас пишу, преподносилось нам не с помощью проповедей и назиданий, а в наиостроумнейшей, порой ироничной, занимательной форме, то можно понять, какую радость приносил сам процесс учебы, а это было главным в его педагогике.

Ведь надо себе еще представить, что все это происходило в тяжелые и счастливые дни предчувствия и наступления нашей великой Победы над фашизмом. Годы значительнейшие в нашей истории. Потом годы восстановления после ужасной войны. Но одновременно и годы, которые несли на себе отпечаток явления, определенного впоследствии как «культ личности». Ох, как нелегко было обучать молодого человека честности и правдивости в искусстве, когда звучали победные фанфары в честь «Кубанских казаков», а сам мастер попал с фильмом «Простые люди» в Постановление ЦК ВКП(б).

Должен сказать, я быстро понял, как надо учиться у Козинцева: теории научиться нельзя, если не заниматься делом. Я отучился в институте два года и уехал в Ленинград, где работал с ним на двух картинах — «Пирогов» и «Белинский», картинах замечательных, как их ни старались испортить цензурой. Жили мы на студии в комнате, которую Козинцев называл помесью каморки Раскольникова с парижской мансардой.

Это были дивные времена: каждый день можно было общаться с Григорием Михайловичем, а кроме того, «Ленфильм» тогда был совсем особенной студией. Я работал рядом с Андреем Николаевичем Москвиным, Евгением Евгениевичем Енеем, Иосифом Соломоновичем Шапиро, Надеждой Николаевной Кошеверовой, актерами Скоробогатовым, Толубеевым, Ольгой Лебзак... Это и была настоящая учеба, потому что люди эти были не только профессионалами, но и выдающимися личностями...

Академик Д.С.Лихачев сказал однажды, что можно притвориться добрым, правдивым, даже искренним, но нельзя притвориться интеллигентным. И я сразу вспомнил о Козинцеве. Вот кто для меня и моих сокурсников остался примером интеллигента в подлинном понятии этого слова.

Но самым главным было другое. В последнее время мы начисто забываем одно слово, очень важное не только для кинематографа, — стыд. При Козинцеве всегда было стыдно сделать что-то, написать или снять плохо. Потому что мы знали, перед кем придется отвечать.

А ведь Козинцев никогда нас не хвалил. У меня есть только одно его письмо с похвалами за мой фильм, но и оно не без критики[1]. А уж какие зубодробительные отзывы я получал от него на свои сценарии! Но

мне никогда не было при этом обидно. Потому что он говорил с нами о наших работах так, как будто все мы — Шекспиры! Он мерил нас именно этим аршином, разве это могло быть обидным?

И сейчас, когда Козинцева нет с нами, все равно любое свое действие, любую свою картину пропускаешь как бы через его восприятие.

Он оставил нам свои фильмы, свои книги, в которых бьется пульс времени, он оставил нам живую человеческую память — свою жизнь, жизнь подлинного художника, сумевшего одолеть высочайшую вершину познания человеческого бытия — поставить в кинематографе шекспировского «Гамлета» так, что он стал близок и понятен каждому человеку, от доярки до академика.

Он оставил нам гордое право называть его Учителем, право, которое надо оправдывать каждым днем своей жизни.

Э.А. РЯЗАНОВ

Память о Мастере

Мой учитель Григорий Михайлович Козинцев — одна из самых могучих творческих фигур в нашем искусстве. Значение Козинцева выходит за рамки только кинематографа, хотя именно кино было его главной всегдашней любовью. Посудите сами, Козинцев — первоклассный кинорежиссер, замечательный педагог, знаменитый шекспировед, крупнейший театральный постановщик, отменный писатель, общественный деятель, которого всегда интересовала суть, а не внешние атрибуты. Каждая грань его деятельности сверкала талантом, непредсказуемым, неожиданным, ибо он никогда не опирался на готовые формулы. Главное мое ощущение от этого человека — «живая душа». Ему были ненавистны догматизм, закостенелость в искусстве, он всегда протестовал против «общих мест», стертых фраз, накатанных решений. Его вечным оружием было сомнение, которое всегда рождает мысль, поиск, стремление к единственно верному творческому истолкованию. К нему замечательно подходят стихи Б.Пастернака:

«И должен ни единой долькой
Не отступаться от лица,
Но быть живым, живым и только,
Живым и только — до конца».

...Я впервые увидел Григория Михайловича в августе 1944 года на приемных экзаменах во ВГИК. Он набирал студентов на свой режиссерский курс. Группа, которую вел педагог, называлась в институте «мастерской», а учитель — «мастером». Ему тогда исполнилось тридцать девять лет, и он уже был прославленным режиссером. В нынешнее время в этом возрасте некоторые режиссеры считаются еще молодыми, начинающими, дебютантами.

Я на экзаменах, признаюсь, особого впечатления на Мастера не произвел, и принял меня Григорий Михайлович в свою мастерскую условно. То есть если в первом семестре я себя хорошо не зарекомендую, мне влепят двойку по режиссуре (по специальности) и попросят вон из желанного института.

Помню наше первое занятие, на котором Григорий Михайлович изложил свою педагогическую программу: «Режиссуре научить нельзя. Это безнадежно. Главное, к чему я попытаюсь вас склонить, чтобы научились думать. Если вы освоите этот процесс, до всего остального — до профессиональных приемов, до знания ремесла, до кинематографических навыков — вы дойдете сами, и довольно быстро...»

Дальше началось взаимное знакомство. Сперва Козинцев рассказал нам о себе, о бурной революционной эпохе, о своем приходе в искусство. Не стану излагать этого своими словами, перечитайте книгу Григория Михайловича «Глубокий экран», и вы поймете, каким вдохновенным

и красочным был его рассказ. А потом мы получили первое задание Мастера — «написать свою биографию». Здесь Козинцев убивал сразу двух зайцев: знакомился не только с жизнью каждого из нас, но еще и с творческими возможностями избранных им учеников. От того, как написана автобиография — каким слогом, с самоиронией или нет, каковы оказались степень знания жизни, наблюдательность, умение владеть литературной деталью, — становились ясными и наши способности. Это было хитрое и умное задание.

Вскоре Григорий Михайлович отбыл в Ленинград, и мы остались одни. Вообще наше обучение велось не совсем обычным способом. Когда Григорий Михайлович прибывал к нам, нас освобождали от всех остальных занятий и мы три-пять-семь дней (в зависимости от его «окна») занимались только режиссурой. Остальное время — между приездами Мастера — мы были предоставлены сами себе. Посоветоваться с Козинцевым было нелегко, непосредственной немедленной помощи оказать он не мог. Мы горевали тогда, завидовали старшему на год курсу С.Герасимова. У них-то учитель был всегда под рукой. Но, как ни странно, эта, в общем-то, вынужденная методология преподавания принесла в результате хорошие плоды. Правда, поняли мы это позже. Отсутствие Мастера приучило нас к самостоятельности во всем: и в мыслях, и в поступках. А в профессии режиссера это очень важно. Когда же Козинцев приезжал и мы демонстрировали свои работы, начиналось безжалостное, язвительное, но корректное и очень полезное «избиение». Он проходился по нашему «творчеству» очень лихо. По поводу постановки Л.Сафаровым[1] лермонтовского «Вадима» Григорий Михайлович сказал:

— Ну, это вообще солдатский театр в Гомеле времен Достоевского... Представляете, какую жуть показал на площадке наш сокурсник!

Когда Козинцев увидел, как в моей трактовке «Ванины Ванини» Стендаля два студента — он и она — рвали страсть в клочья, он сказал убийственно: «Из жизни графов и князьев!»

Я вообще неоднократно давал повод для его остроумия. На третьем курсе я снял свою первую экранную работу, кстати, комедию «Покушение на убийство» по рассказу Карела Чапека. На экране герой новеллы — его играл студент Текстильного института, взятый мною за толстую комплекцию, — опасаясь выстрелов в окно, полз к телефону по полу в пижаме. В кинозале, полном однокашников, никто даже не улыбнулся. «Этот человек, который так не щадит пижаму, артист?» — ехидно поинтересовался Козинцев. «Студент Текстильного института», — пробормотал я, предощущая разгром, но пока еще не понимая за что. «Понятно, почему в стране туго с мануфактурой». — И Григорий Михайлович прочитал нам умную, полную искусных ораторских приемов изящную лекцию о том, что в художнике непременно должно наличествовать чувство стыда, так сказать, эстетическая совесть. «Нельзя, — объяснял нам Мастер, — быть неразборчивым, безвкусным, пошлым в средствах выражения». Его выступление было настолько блестящим и едким, что я сам первым смеялся, хотя именно моя работа и послужила причиной наставления Мастера.

В 1946 году в институте было еще плохо с мебелью, и В.Катанян, замахнувшийся на «Воскресенье» Л.Толстого, посадил в сцене свидания в тюрьме, которую он ставил, Катюшу Маслову на стол, а князя Нехлюдо-

ва — на стул. Просто он не мог достать другой мебели. «Почему, Вася, у вас такая странная мизансцена? Катюша сидит на столе, а Нехлюдов на стуле?» — полюбопытствовал со зловредной улыбкой Григорий Михайлович. Вместо того чтобы честно признаться в кризисной ситуации с мебелью, Катанян начал «пудрить мозги» Мастеру: «Я хотел показать этой мизансценой... что Катюша... как бы сказать... ну, морально, что ли... вообще она выше Нехлюдова...» — «Тогда посадили бы ее на шкаф», — Козинцев немедленно обнажил абсурдность катаняновской «мысли».

Дорман экранизировал фрагмент из симоновского произведения «Жди меня». Оценка оказалась жутковатой: «Сначала Симонов написал прекрасное стихотворение «Жди меня». Потом сделал пьесу того же названия. Это было послабее. Потом сделали фильм. Это было еще хуже. А уж потом выпустили одеколон под названием «Жди меня». Так вот у вас, Веня, одеколон!»

Я играл в рассказе М.Горького «Барышня и дурак» самого автора, то есть молодого Горького. Ставила рассказ наша сокурсница Н.Соболева. По поводу моей «игры» Мастер сказал загадочную фразу. Я до сих пор не понимаю, похвалил он меня или поругал. Думаю, все-таки там присутствовало и то и другое: «Народный артист Рязанов (мне было тогда 19 лет) сыграл не так плохо, как мог бы!» На вопрос Козинцева Н.Соболевой, в чем же заключалась моя роль в горьковском рассказе, Наташа сказала: «Ну, он... он — пробный камень ее сострадания». — «Вы так и сказали Рязанову, чтобы он играл пробный камень?»

Реакция Мастера всегда была мгновенной, оценки безукоризненны, их словесное выражение образно. Корень ошибки становился ясен сразу. Пожалуй, единственным, кто избежал убийственных насмешек Григория Михайловича, был С.Ростоцкий. Ростоцкий был признанным лидером нашей мастерской. Козинцев возлагал на него большие надежды и не обманулся в этом ученике. Как, впрочем, и в остальных. Единственный, от кого он не ждал ничего путного, пожалуй, был я. То, что я сочинял в первые два года обучения, почему-то не приводило в восторг Григория Михайловича. Ой, совсем не приводило.

...На экзамене по режиссуре в конце второго курса он вознамерился поставить мне двойку. «Боюсь, дорогой Элик, — сказал он своим высоким голосом, — что нам с вами придется расстаться. Слишком уж вы молоды!»

Я был в отчаянии. «Вы это могли заметить два года назад, когда принимали меня в мастерскую, — с упреком и, в общем-то, резонно заметил я. — Тогда я был еще моложе». (Я поступил во ВГИК, когда мне еще не исполнилось семнадцати лет.) «Верно! — вздохнул Григорий Михайлович. — Ладно! Черт с вами, учитесь!» Так я перешел на третий курс, а потом вообще доковылял до диплома. Правда, в институте и позже я так ничем и не порадовал любимого учителя. На производственной практике в 1947 году (весь наш курс поехал на «Ленфильм», где Козинцев снимал «Пирогова») я тоже ничем положительным не блеснул. Мои сокурсники, можно сказать, «на ходу подметки рвали», а я провалил два или три задания, которые мне были поручены ассистентами. Потом я ротозейничал, влюблялся, болел, таскался по книжным магазинам и музеям, на съемки ходил нерегулярно, и Козинцев попросту махнул на меня рукой...

В декабре 1956 года, через шесть лет после защиты диплома, в Ленинградском Доме кино состоялась премьера моей первой картины «Карнавальная ночь». Посмотрев комедию, Мастер озадаченно сказал: «По-моему, я вас ничему этому не учил!»

Да, специально комедийному делу он действительно не учил. Но именно нашему Мастеру мы обязаны всем тем живым и неспокойным, что есть в нас, его учениках. Когда ты предъявляешь требовательность не только к другим, но и к себе, когда чувствуешь, как тебя гложет сомнение, когда бес беспокойства теребит твою душу, когда тебя не удовлетворяет уровень достигнутого, когда ты ставишь себе задачу более сложную, чем, кажется, можешь выполнить, — за всеми этими стремлениями стоит прекрасная фигура нашего Мастера.

О.Г. ВЕРЕЙСКИЙ

День у Козинцевых

Мы были званы к обеду. До этого бродили полдня по Эрмитажу, устали и изрядно проголодались. Но садиться за стол (уже накрытый и, как всегда в этом доме, такой красивый и манящий) пока еще нельзя было — происходил ритуал кормления Сашеньки.

Случилось так, что мы с женой на этот раз года два не были в Ленинграде — редкий случай при моей любви к родному городу и постоянной связи с ним. Значит, мы еще не были знакомы с Сашенькой. На наши вопросы о народившемся сыне нам отвечали односложно — сами увидите. Тут следует признаться, что в этом скупом ответе нам слышалась обычная родительская гордость.

Сашенька — ему тогда было два года, однако, есть не желал. Он сучил ножками, нещадно трепал в руках толстый журнал и энергично отворачивал лицо каждый раз, когда к нему подносили ложку. Такая обычная, знакомая картина. Я решил вмешаться. Я извлек из ручек мальчика журнал и предложил нарисовать по выбору — лошадку, собачку или кота, — если каша будет съедена.

Тут произошло то, что заставило нас окаменеть от изумления, от которого мы долго не могли оправиться. Восседая на высоком стульчике, маленький, прелестный ребенок вдруг изрек, внятно произнося все буквы русского алфавита:

— Орест Георгиевич, а почему вы не иллюстрируете журнал «Звезда»?

Последовала немая сцена. Родители посмеивались, глядя на нас, а мы застыли пораженные — мое имя и взрослые, малознакомые люди не так уж просто произносят, а тут еще «иллюстрируете»...

Этот мальчик продолжал удивлять нас еще много раз на протяжении многих лет. И тогда, когда в 16 лет закончил школу, сдав заочно 9, 10 и 11 классы в один год. И тогда, когда в 16 лет поступил в университет (накануне экзаменов его спросили при мне: «Тебе не страшно?» — «Нет, — ответил он, — мне даже интересно»).

Александр Григорьевич Козинцев теперь ученый-антрополог, широко образованный человек. А говорят, что, создавая талант, природа потом долго отдыхает. Как тут не вспомнить, что Григорий Михайлович Козинцев в 14 лет стал театральным режиссером, а вскоре, переехав из Киева в Ленинград, штурмовал молодой в ту пору кинематограф, став одним из основателей ФЭКСа — явления, которое, как известно, до сих пор изучается кинематографистами всех стран.

Итак, оправившись от потрясения, мы перешли в столовую. Дом Козинцевых заслуживает того, чтобы о нем сказать особо. Это самый красивый дом из всех, виденных мною за долгую жизнь. И хотя в нем немало вещей, какие украсили бы собой Эрмитаж, он отнюдь не производит впечатления, как это бывает, богатого дома, где все кричит о достатке. Это просто дом интеллигентных людей самого высокого вкуса. Здесь

нет ничего показного, ничего выставленного для обозрения, все здесь — для жизни, для работы, и все — прекрасно.

Мой друг, прекрасный художник — глава отделения изобразительного искусства Академии искусств ГДР Вернер Клемке, однажды побывав в доме Козинцевых, очень точно определил, в чем заключается его особенность: «Я бывал, случалось, в красивых, прекрасных домах, где есть все, что можно купить за деньги. Здесь же есть то, чего не купишь ни за какие деньги — духовность».

Самая большая и самая замечательная комната — кабинет Козинцева, где все стены от пола до потолка заставлены книжными полками. Библиотека Григория Михайловича, которую он собирал всю жизнь, заслуживает того, чтобы о ней писали исследования библиофилы — наверно, это уже и делается. Не зря и у портрета Григория Михайловича, и у этих полок всегда цветы — потому что дух Козинцева, конечно же, обитает здесь.

Столовая — самая маленькая комната в квартире. И стол не раздвигается. Некуда, да и незачем — Григорий Михайлович считал, что восемь человек за столом — предел, иначе не будет общего разговора.

Кто только не сиживал за этим столом, чьи лица и голоса помнят эти стены... Эренбург, Ахматова, Шостакович, Альтман, Пудовкин, Орбели — всех не перечислишь. Не раз бывали здесь гостями кинематографисты и писатели из разных стран: Лилиан Хеллман, Чезаре Дзаваттини, Жорж Садуль, Мелина Меркури, Жюль Дассен...

Мы рассаживаемся. Хозяин вдруг уперся в меня взглядом и говорит:

— Как вы живете с таким лицом? Перед вами, наверное, захлопывают все без исключения двери с громким возгласом «Приема нет!».

Я воспринимаю это замечание как комплиментарное.

— Но у вас такое же лицо. Вы же живете как-то... — отшучиваюсь я.

Козинцев мгновенно подхватывает шутку:

— Ну да, меня включают в делегацию, когда от Азербайджана кто-то заболел...

Как давно это было... Когда пишутся эти строки, сыну того самого Сашеньки идет четырнадцатый год. Не было еще ни «Дон Кихота», ни «Гамлета», ни «Короля Лира». Но жив был Григорий Михайлович, и какая это была радость быть в его доме, общаться с ним, слушать его.

Наверно, были у этого человека свои недостатки, у кого их нет. Но для меня у него был только один — очень высокий голос. Крупный, поджарый, неизменно подтянутый, элегантный мужчина неожиданно говорил таким высоким фальцетом, что бывали случаи, когда его голос по телефону воспринимали как женский и просили «самого Козинцева». Когда Григорию Михайловичу было 14 лет и у него, соответственно возрасту, ломался голос, он сорвал его, выкрикивая текст ведущего в кукольном театре. Он никогда не умел ничего делать вполголоса, вполсилы.

Но, конечно же, через несколько минут вам уже не мешает высокий тембр козинцевского голоса и вы жадно слушаете — только бы говорил...

Хозяин разливает вино в старинные бокалы, но сам не пьет — только подносит бокал к губам. Когда я замечаю эту нехитрую тактику, Григорий Михайлович улыбается:

— Что вы, совсем недавно я лежал под этим столом. Спросите Валю, если не верите.

И Валентина Георгиевна, смеясь, рассказывает, как к ним приходил на днях известный художник[1], который пил так много и усердно, что в конце обеда, когда, сварив кофе, она возвращалась из кухни, до ее слуха донесся сначала разговор — собеседники спорили о трактовке шекспировских трагедий в одном из ленинградских театров, но при этом оба, как оказалось, лежали на ковре под столом. Хозяин дома — из вежливости, гость — по необходимости, но беседа — высокоинтеллектуальная, продолжалась.

Приезжая в Ленинград, я часто сиживал за этим столом с Григорием Михайловичем и потом — уже без него, когда его не стало. Я вспоминаю — время высвечивает такие подробности, — что в этом доме никогда не говорилось о пустяках. Тон любой беседы задавал хозяин, и это было тем камертоном, какой исключал возможность пустой болтовни — о том о сем, ни о чем, как порой бывает в застолье. И это получалось естественно, органично. Собеседники не становились на котурны, чтобы казаться умнее, интереснее. Козинцев умел извлекать из любого человека все самое лучшее, высекать из него те искры, какие и делали его — пусть на этот час — интереснейшим собеседником. Это — особый дар, и им среди прочих был наделен Григорий Михайлович.

Об его основном таланте — режиссера — не мне говорить. Об этом говорят, пишут, читают лекции кинематографисты, киноведы, и не в одной нашей стране.

Мне только хочется сказать, что на всех его фильмах, даже тех, которые — часто по не зависящим от режиссера обстоятельствам — не удались, всегда была печать огромной культуры. Он был интеллигентным человеком в самом широком, самом высоком смысле этого слова — слова, которому в наше время хотелось бы вернуть его изначальный смысл.

Е.С. ДОБИН

Каким я его знал

За несколько лет до войны я начал работать в сценарном отделе «Ленфильма». Познакомился со всеми режиссерами, с некоторыми сошёлся довольно быстро. С Козинцевым знакомство было, что называется, шапочным. Потом, когда я начал работать над монографией «Козинцев и Трауберг»[1], наступили деловые отношения. Дружелюбные, но довольно далекие.

В конце тридцатых годов заседания художественного совета «Ленфильма» почти всегда превращались в блестящий парад ораторов. Отлично, красноречиво говорили Сергей Васильев, Фридрих Эрмлер, Сергей Герасимов, Леонид Трауберг, Иосиф Хейфиц, Михаил Блейман, Лео Арнштам. Часто я уходил с заседаний в восторженном состоянии: для меня, новичка, это была прекрасная школа кинематографического мышления.

Козинцев выделялся не только глубоким умом, зоркостью наблюдений, тонким разбором достоинств и недостатков впервые увиденных картин, но и блестящим, разящим, как рапира, острословием. Режиссеры, представлявшие на суд коллег свой новый фильм, не без опаски ожидали козинцевских выступлений: его остроумные выпады были неотразимы и моментально распространялись по знаменитому ленфильмовскому «коридору», где окончательно выковывалось общественное мнение.

Один из молодых режиссеров, с которым я уже подружился, считал Козинцева самым талантливым из ленинградских режиссеров, но отзывался о нем как о человеке замкнутом и холодном.

Первое было отчасти верно. Григорий Михайлович не принадлежал к числу людей, у которых душа нараспашку. Он намеренно отгораживался от той амикошонской манеры, которая так бросалась в глаза у некоторой части кинематографистов. Но «холодный»?! Как это было чудовищно неверно, несправедливо! Да, он презирал приспособленцев, конъюнктурщиков, карьеристов, равнодушных ремесленников, трафаретные, банальные, затасканные приемы. Но пламенно любил и радовался каждой талантливой находке, всему художественно ценному в любом фильме, вне зависимости от той или иной стилевой ориентации.

Он поддерживал всеми силами, чем только мог — помощью, советами, заступничеством — каждого одаренного человека, честного и верного рыцаря искусства экрана.

Мне памятен один случай с людьми, мне близкими, в котором проявилось ничуть не показное, истинно благородное, даже самоотверженное отношение Козинцева к своим собратьям по цеху, нуждавшимся в помощи.

Случай был трагический. Молодая женщина-режиссер, которую Григорий Михайлович знал по ВГИКу, получила первую самостоятельную постановку и должна была отправиться с группой в экспедицию, на натуру. В это время заболел ее муж. Назначена была срочная операция — очень трудная и опасная, — другого выхода не было. Послеоперационный период, предупредил хирург, будет еще более мучителен для больного.

Требовалось ежедневное посещение его в больнице. А срок выезда на натуру, как говорится, на носу. Отложить нет никакой возможности. И Козинцев предлагает молодому режиссеру (без всякой с ее стороны просьбы), что он сам поедет с группой на 3—4 недели и поставит все эпизоды и куски, назначенные по плану. Разумеется, безвозмездно и безымянно.

Редкая самоотверженность, не правда ли? Мог ли так поступить «холодный» человек?

До войны мне и в голову не могло прийти, что настанет время, когда Козинцев мною заинтересуется, и мне предстоят долгие счастливые годы все более близкой и тесной дружбы.

Когда это наступило? Сейчас мне представляется (а может быть, только кажется), что перелом был в какой-то мере связан с конфузным для меня инцидентом, который произошел на съемках одного эпизода фильма «Белинский».

Не могу обойти молчанием, что картина доставила Козинцеву много горя и страданий, несмотря на то, что первоначальный сценарий — авторами были Юрий Герман и сам Григорий Михайлович — был талантлив. Но... был конец сороковых годов — гяжелое для нашего киноискусства время. Пошла полоса биографических фильмов о великих русских людях. Благородная задача! Однако в то время требовались монументальность, парадные краски. Нужно было трактовать Белинского как фигуру, «руководящую» русской литературой, как человека, дающего писателям указания и требующего их исполнения.

Первые пробы возбудили самые радужные надежды. Очень хорош был Толубеев в роли Щепкина, а Вицин создал необыкновенный по тонкости душевного проникновения образ Гоголя. Все мы ахнули от изумления. Мы увидели на экране живого Гоголя, как бы вернувшегося из XIX столетия.

Не того поддельного Гоголя, стоящего ныне на Арбатской площади, — здоровяка, который съел в течение своей жизни множество галушек, коржиков с салом и пирожков с маком, — а такого, которого он сменил, — настоящего, грустного, даже боязливого — гениальный памятник, созданный скульптором Андреевым.

Кадры с Вициным потрясли нас. В состоянии восторга я шепнул на ухо Надежде Николаевне Кошеверовой, сидевшей рядом:

— Картина будет гениальной!

Как горько я ошибся. Художественному совету Министерства кинематографии не понравилось, что в кадрах, где Белинский пишет свое знаменитое письмо Гоголю, неистово нападая на реакционные мысли «Выбранных мест из переписки с друзьями», критик выглядит болезненно. Вспомним, что Белинский был тогда смертельно болен. Кому-то из членов художественного совета померещилось, что истощенность критика может навести на мысль о слабости русской революционной демократии!

В конце концов в фильм был введен эпизод резкой дискуссии с реакционными славянофилами Погодиным и Шевыревым. Сцена была нелепой. По той простой причине, что Белинский никогда с этими людьми не встречался.

Анекдот? Чепуха? Да — и то и другое. Но так было, и я вспомнил об этом потому, что ради этой вставки вырезали другой эпизод — один из лучших в фильме.

Щепкин заезжал с Белинским в знакомую ему помещичью усадьбу, где он ранее слушал замечательную певицу-крепостную. Поместье богатое, принимает их барин радушно. Но когда Щепкин просит дать им возможность послушать талантливую актрису, помещик несколько смущен. За какую-то провинность певицу перевели в скотницы. Однако отказать почетному гостю невозможно. В парадные помещичьи покои вводят провинившуюся...

Козинцев не очень любил, чтобы на съемках толпились посторонние. А на этот раз он сам просил меня прийти в павильон.

— Лиля Гриценко будет петь романс. Прекраснейшую музыку написал Шостакович.

Романс был написан в стиле тридцатых годов прошлого века. Мелодия прозрачная, чистая как родник, трогательная, даже щемящая... И со мной случилось непоправимое. С первых же звуков пения Гриценко у меня полились слезы. Конечно, я был тронут горем униженной девушки. Но одновременно испытал счастливое волнение от замечательного искусства композитора и певицы.

Участники съемки деликатно делали вид, что не обращают на меня внимания. Но после прослушивания, когда раздались дружные похвалы (я не был в состоянии произнести хотя бы слово), «холодный» Козинцев тихо подошел ко мне и сказал как-то необычайно тепло, чутко, ласково:

— А я и не знал, что вы такой чувствительный...

И сердце мое мгновенно ответило встречной волной любви. И както легко прежние просто дружелюбные отношения сменились истинной дружбой. И добавлю не таясь, с моей стороны прямо-таки влюбленностью. Она все больше завладевала мною, заполняла душу.

Григорий Михайлович стал часто зазывать меня к себе. И каждый час, каждая минута общения с ним казались мне драгоценнее и драгоценнее.

Саре Бернар приписывают знаменитое изречение: «Только в пятидесятилетнем возрасте начинаешь понимать, как сыграть Джульетту». Козинцев на роль Офелии выбрал молоденькую Анастасию Вертинскую. У нее был крохотный сценический и жизненный опыт, и постановщик прекрасно это знал.

А роль Офелии очень нелегкая. Если не в магистральном, идейном плане — здесь, конечно, главенствует Гамлет, — то в сценическом: в глазах зрителя Офелия и ее трагедия занимают исключительно важное место.

Свою сложную роль Вертинская сыграла с точным чувством сценической правды. На экране предстал светящийся нежной и грустной прелестью образ. Однако создан был образ Офелии еще до того, как молоденькая актриса появилась в ленфильмовском ателье. Создан до мельчайших подробностей — в воображении Козинцева.

Он ввел в фильм две изумительные сцены. Они стали доминантой образа. Определили характер Офелии, ее путь к покорному предательству и ужасной гибели.

Первая сцена: сгорбленная дуэнья с лютней обучает Офелию жеманному танцу. Это не просто урок — это придворная муштра. Послушно и как-то механически Офелия поочередно поднимает руки. Они не взлетают свободно и вольно. Движения замедленны и тягостны, как в дурном сне.

Вторая сцена: после смерти отца Офелию одевают в траур. Стройное девичье тело вгоняют в корсет елизаветинской эпохи — страшное сооружение из металлических полос. Офелию «куют в железо». Как уже раньше ее заковывали правилами этикета, беспрекословным подчинениям авторитету отца — льстивого, подобострастного царедворца.

Блестящая режиссерская находка до конца прояснила превращение дышавшей весенней свежестью чувства девушки в робкую участницу мерзкого замысла. Теперь Офелию можно «заковать» и в бархат. В царственно роскошном платье, но с блуждающим взором, с помутившимся разумом она ходит по дворцовым залам.

Совсем иначе сложилась работа с Иннокентием Смоктуновским. Тут была трудная предыстория, о которой артист ничего не знал.

Григорий Михайлович обратил на него внимание еще в фильме А.Иванова «Солдаты». Позже, помогая В.Соколову на съемках его дипломного фильма, в котором снимался Смоктуновский, Козинцев порепетировал с ним и «увидел» в нем своего Гамлета. Рассказывая мне о задуманном фильме, он сказал, что хочет снимать Смоктуновского.

Когда уже подбирались исполнители, Козинцев меня спросил:

— Кого вы видите в роли Гамлета?

— Конечно, Смоктуновского, — отозвался я не задумываясь.

Такой же ответ дал Исаак Израилевич Шнейдерман, наш близкий друг, человек отменного сценического вкуса.

Только потом я узнал, почему Козинцев так интересовался нашим мнением. Дело в том, что существовала довольно сильная оппозиция этой кандидатуре. Во главе противников стоял не кто иной, как знаменитый оператор Андрей Москвин — давний и верный соратник фэксов еще с «Чертова колеса» — и замечательный художник Сулико Вирсаладзе. Отрывисто и резко, как обычно, Москвин заявил:

— Не вижу в Смоктуновском Гамлета. Снимать его не буду. Внешность не подходит. Никакой гример не поможет.

Козинцев колебался.

В Карловых Варах, где я лечился в 1962 году, проходил тогда очередной международный кинофестиваль. От нашей страны был представлен фильм «Девять дней одного года» Михаила Ромма. Кроме постановщика приехали исполнители главных ролей — Баталов, Лаврова и Смоктуновский.

По вечерам я спускался с горы, где был расположен санаторий «Империал», и в гостинице «Москва» встречался с Козинцевым, который знакомил меня со своими иностранными друзьями.

Однажды во время прогулки с Людмилой Павловной Погожевой[2] и мною Козинцев сказал:

— Что мне делать? Я все время наблюдаю за Смоктуновским, думая о Гамлете. Он прекрасный артист, безусловно сыграет отлично. Но как сделать из него принца, да еще северной страны? В силах ли гример с этим справиться?

Наконец Григорий Михайлович решился. Он настолько поверил в Смоктуновского, что предложил ему эту роль без актерских проб. Случай беспрецедентный.

После возвращения в Ленинград началась совместная работа постановщика и гримера В.Горюнова — поиски облика датского принца.

И вот в чудесный летний вечер Григорий Михайлович появился в комнате комаровского Дома творчества писателей, которую мы с женой занимали. Он протянул нам два крупноплановых фото Смоктуновского— Гамлета. Мы ахнули от восторга. Перед нами был живой Гамлет. С первого взгляда мы поверили, что именно он — герой гениальной шекспировской трагедии. И уже не могли представить себе, что возможен другой облик датского принца. Козинцева, видимо, очень обрадовало, что мы «узнали» Гамлета.

Как это ни покажется парадоксальным, но Козинцев не проходил со Смоктуновским роль. Он поступил иначе: для проб всех остальных актеров он выбирал сцены с участием Гамлета. В таких ситуациях от партнера требуется лишь подыграть испытуемому актеру (либо актрисе), и Смоктуновский, естественно, действовал без всякого напряжения, легко. Это и нужно было Григорию Михайловичу. Незаметно для себя Смоктуновский входил в рисунок образа, замысленный постановщиком, сживался с ним.

Трудно передать, как огромно мое чувство благодарности Козинцеву за то, что он мне «подарил» Шекспира. Я пребывал в иллюзии, что знаю Шекспира. На самом деле я только осматривал это грандиозное здание. Обходил его со всех сторон, оглядывал в разных ракурсах, любовался им и даже преклонялся. Но не вошел внутрь. В моих глазах Шекспир был, конечно, велик, гениален. Но не близок. Не столь родной и необходимый, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Толстой и Достоевский, Блок и Ахматова, без которых жизнь — не жизнь.

Козинцев ввел меня внутрь великой трагедии. И Шекспир стал мне кровно близок.

Однажды я пришел вечером к Козинцевым. Григорий Михайлович и его жена Валентина Георгиевна расположились на диване. Я сел у письменного стола и обратил внимание на толстую книгу в нарядном переплете. Не отдавая себе отчета, что не спросил разрешения, я раскрыл ее и убедился, что это не книга, а «альбом» для записей. С первого взгляда узнал характерный козинцевский почерк. Острый и четкий, как его афористический литературный стиль.

Это были заметки о «Гамлете». Григорий Михайлович объяснил, что, работая над сценарием, а также перед съемками, он поутру, обычно перед завтраком, наскоро записывал мысли, ассоциации, соображения. Я прочел несколько заметок и восхитился — настолько это было оригинально, умно, неожиданно, свежо.

Теперь, когда опубликованы многие из козинцевских рабочих записей, читатель по достоинству оценил их высокий искусствоведческий и человеческий ранг. Тогда же меня поразила их новизна, яркая печать художнической индивидуальности. И крайне огорчило то, что они никому не известны.

— Почему вы это скрываете?.. Вы великий грешник! Даже от друзей скрываете...

— Ефим, вы либерал!

Такова была его обычная формула, когда я пытался хвалить что-либо, сделанное Григорием Михайловичем.

— Напрасно вы думаете, Гриша, что я испугаюсь. Уже давно привык к вашему трафаретному изречению и пропускаю его мимо ушей.

Козинцев стал объяснять, что все это он писал только для себя. Возможно, что-нибудь и пригодится в работе над будущей книгой или статьей. Но о том, чтобы публиковать эти записи, не может быть и речи.

Я продолжал спорить, но вряд ли разубедили его мои панегирики, если бы не появился у меня мощный союзник — Валентина Георгиевна поддержала меня:

— Ну, конечно, нужно печатать! Но вы ведь знаете Гришин несчастный характер. Каждый раз, когда вы спрашиваете его, как ему пишется, он всегда отвечает одно и то же: «Плохо, скверно, никуда не годится. Переписываешь по многу раз... получается черт знает что, — смотреть тошно». Ну, что с ним поделаешь?

Я уже хорошо знал у Козинцева эту благородную, но изнуряюще мучительную черту, «флоберовскую болезнь», как принято ее называть. Вечно быть недовольным написанным, терзаться, казнить себя муками несовершенства сделанного...

А между тем уже были созданы «Дон Кихот», «Гамлет», великолепная книга о Шекспире. И это было лишь начало изумительного творческого подъема, столь неожиданно, столь трагически оборвавшегося в 1973 году.

Дуэтом с Валентиной Георгиевной мы продолжали натиск. Именно мозаичность, убеждали мы, как показывает опыт, прельщает и увлекает читателя. Свободой переходов, динамичностью, крупноплановым, молниеносным освещением художественного образа.

И наконец мы взяли верх. Григорий Михайлович согласился с нами. В журнале «Искусство кино» № 9 за 1965 год появилась подборка «Камень, железо, огонь». Затем она была напечатана во втором издании книги «Наш современник Вильям Шекспир».

Возвращусь назад, к концу пятидесятых годов. К этому времени Козинцевы построили небольшую, очень уютную дачку на восточном краю Комарово. Дальше тянулся заповедный лесок до Репино (бывшая Куоккала, прославленная репинскими «Пенатами» и «Чукоккалой» Корнея Ивановича Чуковского).

Я тогда еще не был «сердечником», был отличным ходоком, трехкилометровый путь от Дома творчества писателей считал пустяшной прогулкой и навещал Козинцевых каждый день. Они жили на даче — тогда был перерыв между двумя фильмами, писалась книга о Шекспире.

Пусть читатель не заподозрит меня в том, что я мешал Козинцеву работать. Наоборот! Валентина Георгиевна жаловалась (и совершенно справедливо):

— Гриша не дает себе ни минуты отдыха. Работает и утром, и после обеда, и вечером.

Я постарался убедить Григория Михайловича, что таким уплотненным расписанием он фактически сокращает свое рабочее время, а не увеличивает. Когда работаешь перед сном, встаешь с несвежей головой и успеваешь утром гораздо меньше.

В конце концов он согласился. Мы уговорились, что лучше всего к пяти часам вечера покидать рабочий стол. И я взял на себя обязательство стать «табельщиком-контролером».

После обеда я рассчитывал прогулку так, чтобы попасть на козинцевскую дачу несколько раньше пяти. Я тихонько открывал калитку, не замеченный никем, усаживался на скамеечку под окном, откуда доносилось энергичное стрекотание пишущей машинки. Минут через 15—20 машинка замолкала, и мы отправлялись в лес.

В течение первого дачного года Григорий Михайлович с трудом привыкал к комаровскому образу жизни:

— Как можно жить в месте, где по ночам воют собаки, а вечером темно, хоть глаз выколи...

Фонарей в Комарово действительно было маловато. Но вскоре Козинцев вошел, что называется, во вкус, полюбил лесные тропинки (хотя и удивлялся, что мне нравится ходить ночью по темной лесной чаще). В особенности пришлись ему по душе зимние пробежки на финских санках с Валентиной Георгиевной и сыном Сашей.

Во время наших прогулок Григорий Михайлович почти никогда не говорил о том, над чем сейчас работал: он «разгружался». Большей частью речь шла о совершенно других замыслах, которые рождала его неутомимая фантазия.

И как захватывающе, как увлекательно было его слушать! Это были импровизации (конечно, выросшие из продолжительных раздумий), и это придавало особенную живость его речи.

Больше всего запомнились разговоры о замысле фильма «Уход Толстого». В течение нескольких лет Козинцев любовно вынашивал эту тему.

— Понимаете, сама история фактически создала готовую и поистине потрясающую драматургию фильма.

Вся цепь событий и многие подробности мне были, разумеется, известны. Но прелесть козинцевских рассказов заключалась в бесконечно волнующей, напряженной «раскадровке» драмы. Я все «видел». Фильм рождался на глазах. Трогал, будоражил, щемил душу, заставлял «мыслить и страдать»...

В одну из прогулок Козинцев сказал, что весь сценарий, весь фильм у него в голове.

— Почему же вы его не запишете? Почему не поставите? — возопил я. — Ведь эта великая трагедия прошла бы по экранам всех стран, рождая самые высокие, самые святые чувства.

Ответ был неожиданный:

— Я не знаю ни одного актера, которому можно было бы доверить роль Толстого. Скоробогатов безнадежно болен. С ним бы я мог попробовать пуститься в плаванье. Вы можете назвать мне другого исполнителя?

Я молчал.

— В этом фильме, — невесело пошутил Григорий Михайлович, — вольготно было бы только гримеру.

Наступили годы, когда я уже был не в силах навещать козинцевскую дачу, перестал быть их гостем. Но комаровские встречи оставались постоянными, и эти часы освобождали меня от осаждавших болезней. Какая это была радость! Вот Григорий Михайлович заглядывает к нам в окно. Вот во время ужина подходит кто-то к столу:

— К вам пришли Козинцевы!

Или:

— На скамейке вас дожидаются Козинцевы.

А в те дни, когда я на ногах, я в условленные вечерние часы прогуливаюсь около калитки Дома творчества и вглядываюсь в прямую перспективу Большого проспекта. В самой дали не столько вижу, сколько угадываю в двух тоненьких силуэтах столь нежно любимую мною супружескую пару. И всегда вспоминалось название старого, кажется американского, фильма — содержание его я начисто забыл — «Они созданы друг для друга».

Летом 1972 года, на следующий день после приезда на дачу, Григорий Михайлович и Валентина Георгиевна нас навестили. Последнее время болезни лишили меня возможности читать. Какое отчаяние на меня находило, легко можно себе представить, и я пожаловался, как меня угнетает то, что не могу следить за главами «Пространства трагедии», которые печатались тогда в «Искусстве кино».

— При каждом приходе я буду читать вам. Кусками, чтобы не утомлять. Прочту всю книгу от начала до конца, — обещал Григорий Михайлович.

И вот, через несколько минут после очередного его появления, мы уже сидели в самом дальнем углу сада. Читал он артистически, просто, но необыкновенно выразительно.

Я думал о том, какой гигантский путь проделал он за эти годы. Как громадно то, что он совершил в теории кино, да и в искусстве вообще. Он стал больше чем исследователем и аналитиком. Он стал мыслителем, раздвинувшим горизонты восприятия искусства.

Еще нужно время и немалые затраты труда, чтобы осмыслить в их целостности теоретические открытия, совершенные Козинцевым в его трех книгах и огромном литературном наследии. При всем поразительном многообразии и многогранности, при том, что лучи мысли пронизывают Пространство искусства во многих, даже кажущихся бесчисленными направлениях, — они объединены тесной цепной связью. Едины и неразделимы.

Попробую приблизиться к не сформулированной самим Козинцевым, но безусловно существующей его концепции великой общности искусства, изобилующей антагонизмами, столкновениями, разноречиями (напомню, как он писал о Станиславском и Крэге), гигантскими отдалениями и противостояниями, — попробую очертить ее эскизно-метафорически.

Искусство — галактика. Огромное скопление миров. Каждое художественное творение — мир. Каждая творческая индивидуальность — мир. Стилевое направление, стилевая эпоха — сообщество миров.

Искусство-галактику во всех направлениях пересекают магнетические поля напряжения. Вглубь — психологизм, внутренний монолог, работа человеческой мысли, изгибы и метаморфозы характеров, неисчислимое количество индивидуальных различий, оттенков, штрихов, мелочей.

Царство динамики — действий и столкновений поступков и конфликтов, изломов судьбы, крушений и взлетов, успехов и катастроф. Проглядывающее сквозь все это немыслимо хаотическое и глубоко закономерное движение общества. Само общество с его социальными чертами, обрывами, обросшее горными хребтами, пропастями бытовых наслоений, как бы нагромождениями геологических пластов.

Могучая власть ритмов, внесенных художником в эти кажущиеся беспорядочные скопления. Ритмы пронизывают, возвышают, одушевляют, одухотворяют обыкновеннейшее бытие. От загадочного японского сада камней до гениальных творений Шостаковича простирается это безграничное царство. Все расширяющееся царство. Ибо и на искусство распространяется закон, сформулированный новейшей физикой — о непрестанном расширении Вселенной.

Столь же загадочны и столь же могуче воздействуют ритмы сценического, кадрового, живописного. Ритмы смены пространства, их вариации, текучесть, внезапные изменения. Они расширяют владение богатствами красот мира. Магией образного ви́дения воображение художника создает из них алмазы красоты, навсегда остающиеся достоянием духовного мира человечества.

Сложны, запутанны пути творческого преображения крупиц, «кирпичей» обычного существования в эстетические ценности.

Путь превращения человека, одаренного способностью к художественному творчеству, в художника, вносящего полноценный вклад в историю искусства, — крестный путь. Жизнь Козинцева была увенчана лаврами, в этом смысле судьба его была счастливой. Но сквозь видимые миру лавры он постоянно нес на себе не видимый никому терновый венец вечного искателя. Все содеянное оплачивалось ценой неизмеримых затрат душевных сил, за них расплатилось, и жестоко расплатилось, — сердце.

Р.С. АГАМИРЗЯН

«Гамлет». 1953 — 1954

Имя Г.М.Козинцева для меня в довоенные годы было чем-то надзвездным, нереальным, где-то рядом с Эйзенштейном, братьями Васильевыми (очень я был разочарован, когда узнал, что они вовсе не братья), на пути к Вл.И.Немировичу-Данченко, не доходя до К.С.Станиславского.

Мог ли я в своих самых честолюбивых мечтаниях предположить, что мне придется с ним когда-то общаться и работать? Но жизнь, как всегда, сделала «финт в сторону», и невозможное вдруг стало реальностью.

Мне казалось, что первое время в должности режиссера-ассистента в Театре им.Пушкина я буду работать с Л.С.Вивьеном — имя его, при всем моем к нему уважении, дрожи уже не вызывало — я привык к Леониду Сергеевичу за пять лет учебы в институте. Поэтому вызов к нему в кабинет через несколько дней после начала первого моего послеинститутского театрального сезона как событие не воспринял.

В кабинете сидел высокий, худощавый человек в элегантно сшитом по какой-то неизвестной мне моде (рукава короткие, брюки узкие) светло-сером костюме. Вивьен таинственно улыбнулся:

— Познакомьтесь — Григорий Михайлович Козинцев... — И назвал меня с добавлением: — Наш молодой, подающий надежды кадр!

Козинцев протянул руку, крепко и сухо пожал мою и произнес что-то вежливое неожиданно тенористым голосом. Знакомство состоялось. Леонид Сергеевич усадил меня в кресло:

— Значит, такие новации! Григорий Михайлович на днях начинает у нас репетиции небезызвестного «Гамлета». Есть предложение ассистировать, помогать постановщику по мере сил и возможностей. Как смотрим?

Признаюсь, я растерялся. За несколько дней, проведенных в театре, уже успел понять, что работать будет сложно — учреждение с многими подводными рифами и вовсе не теплыми течениями. Я — новый человек, Г.М.Козинцев, насколько я знал, тоже в этом театре не штатный режиссер. Чем я смогу ему помочь? Ведь дело ответственное. Вивьен, как всегда, точно оценил мою, очевидно затянувшуюся, «зону молчания»:

-- Григорий Михайлович театр знает, он ставил у нас «Отелло». Так что эта сторона в порядке.

Я произнес что-то вроде:

— Оправдаю доверие... постараюсь и т.д.

Из кабинета мы с Козинцевым вышли вместе, сели на диванчик в закулисном фойе, и он стал расспрашивать меня о всяком-разном, причем из вопросов было видно, что Вивьен кое-что ему обо мне рассказал.

Так началась наша совместная работа, которая длилась почти девять месяцев, и многолетние, неблизкие, но добрые человеческие отношения.

Естественно, трудно отрешиться от моих сегодняшних мыслей по поводу того, что происходило тогда. Это сейчас все кажется простым и нормальным — театр решил ставить шекспировского «Гамлета» в пе-

реводе Б.Л.Пастернака, пригласили одного из крупнейших режиссеров советского кино — Г.М.Козинцева, художник Н.И.Альтман тоже достаточно известен, композитор Д.Д.Шостакович — неплохо! Такое можно только от души приветствовать и в радостном ожидании предвкушать результат. Но все это в ту пору выглядело совсем иначе. Имя Б.Л.Пастернака было хоть и популярно в среде любителей поэзии, но признавалось без особого энтузиазма. Г.М.Козинцев после неудачи с фильмом «Белинский» несколько лет был «не у дел», преподавал во ВГИКе, но ничего не снимал. Н.И.Альтман в свое время рисовал одним из первых В.И.Ленина и в этом отношении признавался, но много лет жил за границей и был автором известного портрета А.А.Ахматовой. В театрах он в последние годы ничего не оформлял. Д.Д.Шостакович активно работал и широко исполнялся, но тоже попал не так давно в постановление «Об опере В.Мурадели «Великая дружба», позже, правда, пересмотренное.

Да и внутри театра не было полного единодушия. Я понял это сразу, как только было вывешено распределение ролей. Впрочем, полного единодушия ни в одном театре по поводу любой взятой к постановке пьесы не было никогда и, думаю, не будет в обозримом будущем. Это я и тогда сознавал довольно ясно, а позже принял как несомненную аксиому. Больше того, мало-мальское единодушие вызывало и вызывает у меня до сих пор некоторую настороженность. Но когда один из режиссеров театра мимоходом, доброжелательно улыбаясь, бросил мне: «Да! Попали вы в историю...», — на душе заскребли кошки. Большие и серые.

Однако все это были никчемные мелочи рядом с тем, что я переживал, воспринимал и приобщал к своему опыту в подготовительный период и особенно с началом ежедневных репетиций.

Я сразу понял, что столкнулся с человеком, чья эрудиция, широта мышления и многообразие самых различных знаний ни в какое сравнение не шли с тем, с чем я встречался до сих пор. Козинцев был, как-то даже до неприличия, неестественно знающим человеком, особенно в области елизаветинского периода английского театра и всего, что касалось предшественников Шекспира, не говоря уже о самом великом стрэдфордце. Через несколько лет вышла книга Козинцева «Наш современник Вильям Шекспир», и то, что я узнал и услышал в период моей с ним работы, стало достоянием всех читающих. А тогда впитывал все это из его уст в разговорах на репетициях.

Первое, что я сделал, — бросился читать все написанное уже к тому времени Козинцевым о Шекспире, а написано было много — и по поводу «Отелло» в Театре имени Пушкина, и по поводу «Короля Лира» в Большом драматическом театре им.Горького, и в «Шекспировском сборнике».

До момента встречи с Григорием Михайловичем я самонадеянно считал, что, прочтя и «освоив» все, что полагалось по институтским спискам обязательной литературы, могу считать себя человеком образованным и достаточно начитанным в области специально театральной литературы. Но, услышав одну из бесед Козинцева с Альтманом о принципах оформления будущего спектакля, из которой я половины не понял, с несомненной ясностью осознал, что образование мое, по диплому «высшее», на самом деле эмбрионально-начальное для избранной мною профессии, а по общему уровню с трудом сравнится с «церковно-приходским».

И может быть, это понимание подтолкнуло меня на очень многое из того, что я узнал, прочел и увидел в последующие годы. И только за одно это я всегда помню Григория Михайловича как что-то светлое в моей жизни. Только за это, не говоря обо всем другом, что я услышал и узнал за те девять месяцев, что провел рядом с ним на репетициях «Гамлета».

Г.М.Козинцев не походил ни на одну из уже известных мне к тому времени «режиссерских модификаций». Он стоял особняком. Широко и масштабно мыслящий человек, воплощавший режиссерскую культуру своего времени, Григорий Михайлович умел, как никто другой, увлечь, заразить актеров, повести их за собой на самые рискованные и неожиданные решения и целого, и частностей. Но когда актеры начинали осуществлять им задуманное, он, остро ощущая драматизм несовпадения замысла с воплощением, как бы терял интерес к только что найденному и начинал увлекать их на абсолютно противоположный путь. Только что предложенное казалось ему отвратительно вульгарным, хотя на самом деле таким не было, а новое представлялось восхитительным, чтобы через какое-то время быть отвергнутым, как и все предыдущее.

Его все время мучило несовпадение задуманного с тем, что происходило на площадке, и он бесконечно искал новые пути и подходы к актерам, чтобы хоть как-то приблизить мерещившийся ему в замысле такой яркий и точный результат через массу испробованных и отвергнутых возможностей.

Это не касалось основных опорных пунктов решения спектакля, они оставались незыблемыми, но разработка некоторых сцен имела десятки незавершенных вариантов.

Воображение Козинцева в этом отношении было неисчерпаемым — варианты и предложения сыпались как из рога изобилия.

Столкнувшись впервые с такого рода «методой», я несколько опешил. Нас учили совсем по-другому: подумай, реши, разъясни, увлеки, добейся — последнее было главным. Добиться результата с актерами, на них проверить, насколько правомочно то или иное решение, и если выяснится, что в практике оно обнаруживает свою несостоятельность, то весь путь сначала! А главное — добейся результата и тогда суди. Григорий Михайлович результата не добивался — он кидал вариант за вариантом, ничего не закрепляя.

Признаться, поначалу я скороспело объяснил себе это явление «киноспецификой» козинцевской биографии. Очень все просто: в кино ничего не надо закреплять — сымпровизировали сцену — сняли! Пересмотрели решение — снова сымпровизировали — снова сняли! Благо дубли заложены в производственный план. А потом режиссер в монтажный период, исходя из развития сквозной линии фильма, выбирает из множества отснятых вариантов наиболее интересные для построения киноленты. Но с течением времени я понял, что дело вовсе не в «киноспецифике», а в нежелании набивать у актеров «душевные мозоли». Постепенно, чем ближе надвигалась премьера, вариантов оставалось все меньше, сцены вдруг обретали законченность, актеры — уверенность.

Но в одном Козинцев был режиссером непревзойденным: ему всегда не нравился самый что ни на есть отличный результат. Видно было — не нравится, хотя он это иногда тщательно скрывал. Позднее, когда я про-

чел многое из им написанного — и «Глубокий экран», и «Наш современник Вильям Шекспир», и «Пространство трагедии», и особенно изданный уже Валентиной Георгиевной Козинцевой сборник «Время и совесть», куда вошли записи последних лет, заметки по «Королю Лиру», записки по неосуществленному замыслу «Гоголиады», я до конца понял, что эта всегдашняя неудовлетворенность была отражением его художнической индивидуальности. И ведь в этом не было ни капли кокетства. Вот уж к чему этот человек был вовсе не приспособлен. Ведь записи делались для себя, он не рассчитывал их публиковать. Он так мыслил, так чувствовал, а потом все это — его мученья, терзанья, сомнения переплавлялись в жестко выстроенные, прозрачные в замысле и мастерски исполненные фильмы, завоевавшие мировую известность, или эмоционально-философские книги об искусстве, которые сделали бы честь любому профессионалу, пишущему на эти темы. Ведь он был режиссер — не писатель. Писателем он стал как режиссер.

А на первых порах я изумлялся беспредельно — стоило закончиться репетиции и уйти актерам, как он начинал «с пристрастием» допрашивать меня — что получается? что нет? что еще, по-моему, надо довести? усовершенствовать? какой вариант точнее? как работают актеры?

Не моя точка зрения его интересовала — через мои восприятия он придирчиво и безжалостно проверял себя, и только себя.

Во время работы над «Гамлетом» я довольно регулярно вел дневник под ироническим названием «Синодик содеянного». Тогда я еще был настолько наивен, что верил — дневник может удержать время. Сейчас я этого уже не думаю. Но записи тех лет по свежим следам репетиций, может быть, все же кое-что раскрывают в профессиональной и человеческой индивидуальности Григория Михайловича. Поэтому позволю себе привести несколько страничек давних записей, стараясь ничего не менять в стилистике и форме изложения, пропуская только лишь некоторые имена из вполне понятных соображений и заменяя отдельные, уж очень крепкие слова и выражения. Естественно, с необходимыми комментариями по ходу дела.

«19 января 1954 года.

...Один из интереснейших людей, с которым я общаюсь сейчас, — Г.М.Козинцев».

Самонадеянность молодости! Четыре месяца понадобилось, чтобы наконец выдавить из себя эту фразу.

«Я напишу о нем подробно после выпуска «Гамлета», когда будет закончен весь цикл «общения» с ним».

«Суждены нам благие порывы!» Ничего не написал, захлестнули очередные дела. Вернулся к этому «вопросу» через тридцать лет.

«Пока только несколько его мыслей и интересных высказываний.

О творческом процессе:

— Процесс вдохновения, если он подлинен, чужд всякой неврастении. В этом отношении мой друг...»

Дальше идет фамилия довольно известного кинорежиссера и название популярнейшего в то время фильма.

«...в своем кинопроизведении... изваял бессмертные памятники пошлости.

Творчество — высокая степень концентрации мысли, фиксации ее на данном объекте, по существу — внимание! И никаких заламываний рук нет».

Это Козинцев говорил в связи с монологами Гамлета.

«22 января 1954 года.

...Интересный разговор с Григорием Михайловичем о фильме «Великий воин Албании Скандербег»[1]».

Шел тогда такой «суперколоссаль» совместного советско-албанского производства с А.Хоравой в центральной роли.

«Фильм, в общем, нравится, видно, что делал его большой художник. По цвету это лучшее, что было за последнее время. Но я согласен с Аркашкой из «Леса» Островского: «Оралы-то нынче не в моде!» Это надо крупно написать во всех киностудиях мира. Нет! Романтизм — это не зычный голос и широкий, но бессмысленный жест! Вот у Гюго в одном стихотворении есть образ: все погибли в бою, лежат мертвецы, только один капрал уцелел. Идут «боши», и капрал кричит: «Солдаты, встаньте за Францию!», — и мертвецы встают — побеждают! Романтизм — это темперамент образа, его напряженность и поэтический строй, а не факелы, плащи, бьют в железку и много красного».

Нет, не зря были сняты черно-белыми и «Гамлет», и «Король Лир».

«И вообще, уже давно историю нельзя показывать в манере Карла Брюллова — «Гибель Помпеи». Подлинное искусство, а не его декорации началось с гоголевской «Шинели», и нельзя возвращать его к Озерову, к ложному классицизму. Научил показывать историю Толстой — он увидел Кутузова не на коне с подзорной трубой среди знамен и барабанов, каким рисовал его Джордж Доу, а немощным, больным стариком, страдающим одышкой. Историю нужно видеть с «черного хода», в ее бытовой повседневности.

...Хорошо Григорий Михайлович рассказывал о Мэй Ланьфане»

(Мэй Ланьфань — великий китайский актер традиционного театра, играл женские роли):

«Я спросил его однажды: «В чем разница техники нашего и китайского актера?» Он ответил: «Если вашему актеру отрубить руку, в его игре, по существу, ничего не изменится, а китайский актер играть без руки и даже без пальца не сможет, для него все в жесте». Когда Мэй Ланьфаня попросили показать отрывок из новой работы, он ушел в ванную, помылся до пояса, надел шелковый халат на голое тело и только тогда начал».

23 января 1954 года.

Интересный человек Н.И.Альтман, какой-то занятный. Он оформляет «Гамлета», и его уже в театре обозвали «отрыжкой формализма». О нем тоже, когда выпустим «Гамлета», напишу подробно».

И тоже ничего не написал...

«26 января 1954 года.

Говорили о режиссуре, и Козинцев сказал необычайно интересную вещь:

— Учить режиссуре — это учить превращать пьесу в роман, с сохранением авторской интонации, своеобразия стиля автора, создавать множество подробностей и деталей, свойственных именно этому автору.

...Сегодня после репетиции я сказал Козинцеву, что у нас получается спектакль о «Дяде Гамлете», пьеса Антона Чехспира, и нет шекспировских страстей. По-моему, он на меня обиделся, но будущее покажет, что я был прав».

Все-таки надо быть справедливым — нахал я был первостатейный! И ничего он на меня не обиделся — это мне так хотелось: «вот, мол, обиделся на правду!» Посмотрел на меня как-то боком и сказал: «Может быть, и так...» Еще моих философствований ему не хватало к своим мучениям. Попробовал бы кто-нибудь из моих помощников сегодня сказать мне такое. Дело кончилось бы плохо.

«Да, забыл написать — оказывается, «отрыжка формализма» в адрес Альтмана Григория Михайловича страшно все же разобидела (и я его понимаю!), хотя он и сделал вид, что это ему все равно. Он поминал эту «отрыжку» уже несколько раз по разным поводам. Я спрашивал его: «Кто это сказал?» От отвечал, что не знает. Но, по-моему, знает, и я знаю: это...».

Дальше идет фамилия одного из тогдашних штатных режиссеров Театра им. А.С.Пушкина, которому затея с «Гамлетом» явно была не по душе. До того не по душе, что он даже не мог этого скрыть. Таких Козинцев называл «закадычные друзья», прихватывая себя пальцами за кадык. Был еще термин «задушевные друзья», сопровождавшийся жестом рук на шее, не требовавшим никаких дополнительных пояснений.

«3 февраля 1954 года.

Сегодня утром вместо репетиции Козинцев провел интересную беседу. Она случайно возникла. Когда я стал ее записывать, он рассердился:

— Какого черта вы все записываете?!

Но я все-таки кое-что записал. Беседа кончилась. Актеры разошлись. Григорий Михайлович спросил меня:

— Все записали?

— Что успел...

— Думаете, понадобится?

— Не знаю.

— А я знаю: не понадобится!»

Не угадал...

Участие мое в работе над спектаклем поначалу, пока шли репетиции в фойе, было пассивно-номинальным, когда же начался выпускной период, и особенно монтировочные репетиции, прогоны и генеральные, доля моего «вклада» возросла. Тогда, когда спектакль вы-

шел, он казался мне совершенным во всех своих частях: и в переводе, и в режиссуре, и в музыке, и в оформлении, и в актерском исполнении. Да это и неудивительно: какая-никакая, а и моя капля в этом стакане была — кто не любит «дело рук своих»? Для того, чтобы понять — получилось «не то», нужно время, зрелый разум и горький опыт — ничего этого у меня тогда не было. С годами стало ясно, что Козинцева подвели сильные возрастные несовпадения исполнителей некоторых центральных ролей, что спектакль рождался на перепутье новых эстетических поисков и нес на себе отпечаток противоречий того времени.

Но, несмотря на все это, уверен, что спектакль был одной из интереснейших страниц тогдашнего развития театра, позднее бурно проявившегося процесса нового отношения к классике, к современному ее осмыслению. Я говорю не о вульгаризации — вульгаризация она и есть вульгаризация, что о ней говорить! А о бережном сохранении духа классического произведения, если хотите, уважении к его букве и в то же время внесении в него философских, морально-этических мотивов нашего времени. Такого прочтения и расстановки акцентов в логике действия и характерах, когда происходящее на сцене, несмотря на свою историческую отдаленность, становится близким и волнующим сегодняшний зал.

Кроме того, на фоне псевдомхатовского натурализма, который бытовал на сцене в эти годы, спектакль был яростно и обнаженно театрален. Театр не маскировался стыдливо «под жизнь», а откровенно демонстрировал свою условную природу.

Суровые ветры времени сдули с козинцевского «Гамлета» 1954 года в Театре им. Пушкина его полемичность, и сегодня осталась мудрость тогдашнего спектакля, его высокая режиссерская культура и степень эмоционального напряжения, с каким воспринимал его в то время всегда переполненный зрительный зал.

Это особенно ясно прозвучало почти через десятилетие, когда вышел фильм «Гамлет», в котором было многое из того, что оказалось по тем или иным причинам нереализованным в спектакле Пушкинского театра. Всемирная известность фильма, безусловное его признание в англоязычных странах и, наконец, присуждение ему Ленинской премии стало практической оценкой воплощенного замысла Козинцева — художника и мыслителя.

Каждый, кто хоть немного работал в театре, знает этот самый сложный период — выпуск любого спектакля. Недаром на театральном жаргоне такие репетиции называются «адовыми». Это когда все в отдельности готово, но еще не притерто друг к другу: актеры, музыка, декорации, костюмы... Все существует само по себе. Потом трудно и медленно соединяется между собой, если это в замысле предусмотрено режиссером. Не предусмотрено — не соединяется! И сколько таких спектаклей было на моей памяти.

Сравнительно благополучно прошли поактные репетиции. И вот наступил день первой генеральной. Мы с Григорием Михайловичем сидели в пустом зале, а на сцене происходило что-то невообразимое: круг вертелся не в ту сторону, со скрежетом менялись декорации, актеры за-

бывали свои выходы и путались в плащах и шпагах, с металлическим звоном сшибались в темноте рыцарские латы замешкавшихся воинов, падали копья, решетка Дании-тюрьмы каждый раз норовила угробить кого-то из исполнителей. Мелькал и мигал свет, музыка вступала не вовремя. Репетиция длилась около пяти с половиной часов.

Поначалу Козинцев диктовал мне какие-то замечания, потом бросил и только тихо постанывал, скрючившись в кресле.

Когда эта фантасмагория наконец окончилась и все разошлись под мои бодрые выкрики: «Спасибо, товарищи! Репетиция окончена! Завтра в одиннадцать — вторая генеральная!» (объявлять о конце репетиции почему-то входило в мои обязанности), — Григорий Михайлович устало выпрямился в кресле и задумчиво произнес: «Ну что ж, Рубен Сергеевич, наша антреприза лопнула! С треском и окончательно!»

Я не стал с ним спорить.

Постепенно все утвердилось на своих местах, время стремительно сжималось: четыре, три с половиной, три часа. Так и шел спектакль — три с небольшим часа.

В начале апреля состоялась премьера. Козинцев впервые улыбнулся и пожал мне руку: «Спасибо. Рад был с вами познакомиться».

И правильно! Познакомиться по-настоящему можно только в работе. Всякое другое знакомство — светское, не больше.

Иногда после вечерних репетиций он шел пешком от театра до своего дома на улице Братьев Васильевых. Иногда он звал меня с собой, иногда я сам увязывался. Мы проходили по Садовой, мимо Инженерного замка, Лебяжьей канавки, Мраморного дворца, по Кировскому мосту, мимо памятника «Стерегущему» — дом был напротив киностудии «Ленфильм».

Обычно я молчал, а он что-нибудь рассказывал или расспрашивал меня, особенно о моей, как он говорил, «службе в институте» и работе на радио. Много его рассказов, и смешных и печальных, помню до сих пор, но одна история врезалась в память особенно. Трагическая история бесконечных сдач его фильма «Белинский». Он говорил об этом жестко и неприкрашенно. Не думаю, что «учил меня жить». Дидактики он не признавал вовсе, а словосочетание «басенная мораль» употреблял как неприличное ругательство. Просто рядом был восприимчивый слушатель, и он рассказывал о горьких минутах своей жизни, сам осмыслял недавно происходившее с ним.

Впервые мысль о «рискованности» предприятия с постановкой «Гамлета» в Пушкинском театре высказал мне Григорий Михайлович в довольно своеобразной форме: «Ваш учитель (имелся в виду Л.С.Вивьен) — смелый человек. Пошел на риск... Может, и воздастся ему! А может, и нет...»[2].

Несколько раз я был у него на квартире — в кабинете. Старинная мебель. Огромный стеллаж во всю стену. Он подвел меня к одной из полок и вынул из корешка книги зазубренный кусочек металла: «Видите, осколок. Во время войны влетел в окно и пробил переплет книги. Какой, вы думаете? «Вклад в историю немецкого ума» Р.Гейма».

Спектакль вошел в пору активной эксплуатации. Его играли довольно часто, а часто играемые массовые, многокартинные спектакли имеют

традицию разваливаться, и Григорий Михайлович очень об этом беспокоился. Он часто бывал на спектакле, а когда в июне уехал отдыхать на юг, прислал, как мне кажется, небезынтересное письмо:

«Любезный друг, Рубен Сергеевич!

Пишу Вам из Сухуми, где купаюсь в море, ем массу всякого зеленого и все же думаю и беспокоюсь о наших театральных делах. Очень прошу Вас следить за спектаклем и не давать ему превращаться в нечто срамное. Думаю, что из всех существующих в театрах работ — работа по разваливанию спектаклей за последнее время достигла особой высоты. Так что не давайте и защищайте наше правое дело! Привет всем товарищам.

Жму руку. Г.Козинцев

6.VI.54 г.

Если захотите писать — пишите авиа. Я живу...»

Его тревога была не безосновательна. Спектакль шел успешно. Те, кто весьма скептически относились к его постановке, вдруг осознали, что нечто интересное и неординарное прошло мимо них. И в спектакль стали рваться. Просьбам и требованиям вводов не было конца. Я отбивался как мог, стараясь не вовлекать Козинцева во «внутритеатральные» коллизии. Но однажды над спектаклем нависла серьезная опасность. Один из актеров театра вознамерился поразить всех, сыграв ни больше ни меньше как самого Гамлета. В свое время он эту роль где-то на периферии сыграл и на этой «волне» попал в Пушкинский театр. Может быть, и хорошо сыграл для того времени и тех условий. Но козинцевский «Гамлет» был спектаклем особым — сочиненным и выстроенным под определенного исполнителя — Б.А.Фрейндлиха. Ввод — любой ввод — на эту роль был бы гибелью спектакля. Я сопротивлялся сколько мог, но когда понял, что дело плохо — режиссерское управление получило категорический приказ тогдашнего директора театра К.В.Скоробогатова — вводить! — позвонил по телефону Козинцеву. Не буду описывать, что с ним было, когда я ему все это сообщил. Реакция была острой и недвусмысленной. В результате я получил письмо — «охранную грамоту», как его назвал Григорий Михайлович:

«Уважаемый Рубен Сергеевич!

Мне сообщили, что режиссерское управление Вам предложило начать репетиции с артистом <...>.

Тут какая-то несогласованность. Еще до болезни (полтора месяца назад) я говорил с К.В.Скоробогатовым о том, что вопрос о новом исполнителе Гамлета не может быть решен в моем отсутствии, даже не выслушав мое мнение.

Руководство театра не имеет никаких оснований проявлять такое неуважение к моей работе. К.В.Скоробогатов со мной согласился и сказал, что впредь до нового худсовета с моим участием никаких репетиций, конечно, быть не может.

Разговор был совершенно официальный. Поэтому, очевидно, произошла какая-то ошибка.

Привет и лучшие пожелания.

Г.Козинцев 20.IV.55 г.».

«Охранная грамота» сработала — приказ о вводе отменили. Правда, мои отношения с дирекцией несколько осложнились.

В следующем, 1956 году Козинцев начал снимать «Дон Кихота», но беспокойство о судьбе «Гамлета» не покидало его. Он писал мне из Крыма, где был с киноэкспедицией:

«15 сентября 1956 г.

Дорогой Рубен Сергеевич!

Спасибо за письмо и привет. От души желаю Вам всяческих успехов и достижений. Я ужасно устал и мечтаю скорее доехать до дома. Надеюсь, что это произойдет в конце месяца. Очень прошу следить за «Гамлетом», чтобы он не стал родственником «Опасного поворота».

Привет жене и всем друзьям по театру. Г.Козинцев».

«Опасный поворот» Григорий Михайлович ставил в Театре комедии еще до войны. Как раз в это время спектакль «восстановили», не поставив в известность режиссера, даже не посоветовавшись с ним. Получилось «нечто срамное».

...За несколько месяцев до этого я встретил Григория Михайловича на Кировском проспекте — он, усталый после павильонных съемок «Дон Кихота», шел домой. «Обратите внимание, — сказал он мне, показывая на свои запыленные ботинки, — снимаю первый на нашей студии широкоэкранный фильм, где одна пылинка в воздухе — брак!»

...Не знаю, насколько рьяно я охранял спектакль от «развала», но ко времени моего ухода из Театра Пушкина в 1961 году его уже в афише не было. Вероятно, и по моей вине тоже.

Последняя встреча с Григорием Михайловичем произошла при весьма примечательных обстоятельствах. Мы с женой опоздали на спектакль Анатолия Эфроса «Ромео и Джульетта», пробирались на свои места, когда уже в зале погас свет, наступая на чьи-то ноги.

Минут через 15—20 после начала спектакля я вдруг услышал памятное мне по той злополучной первой генеральной «Гамлета» постанывание. Повернул голову — оказалось, что рядом сидят Григорий Михайлович и Валентина Георгиевна. Козинцев откровенно мучился — каждая мизансцена, каждый поворот действия вызывали у него физическое неприятие, и он тихо стонал. Валентина Георгиевна пыталась его урезонить, но это не помогало — он страдал.

В антракте, не поздоровавшись, он с ходу накинулся на меня: «Вам-то это, конечно, очень нравится?» Я ответил, что здесь много неожиданного, свежего. Григорий Михайлович отвернулся и потерял ко мне интерес.

Второй акт он тоже провздыхал и проворочался, а с третьего ушел. Хорошо зная обычную вежливость Козинцева, я нисколько не осудил его в этом случае, — в конце концов, если не нравится, если вызывает противодействие и одни лишь отрицательные эмоции, для чего надо терпеть? Соблюдать формальные нормы приличия? Вероятно. Но где же тогда непосредственное чувственное восприятие, свойственное настоящему художнику? И до приличий ли тут?

И наконец, последние записи в дневнике, касающиеся Григория Михайловича:

«23 июля 1974 года.

Недавно скончался Г.М.Козинцев. Все-таки, я сейчас это понимаю, он многое уточнил и прояснил для меня в профессии за те месяцы, что ставил «Гамлета» в моем присутствии.

Отношения у нас с ним сохранились хорошие. Встречались мы редко. По отдельным его репликам и вопросам было ясно, что он следит за моими «передвижениями» по ленинградским театрам. Во всяком случае, «в курсе дел». Читал мои статьи и даже иногда отзывался о них одобрительно. Однажды даже звонил мне после какой-то очередной публикации. Последний раз я видел его на спектакле А.Эфроса «Ромео и Джульетта» — он сбежал. И естественно. Мне страшно, а ему каково?

В «Новом мире» очень интересные его записи о фильмах, которые мечтал поставить.

Нет — мне все же везло на интересных людей!

23 февраля 1975 года.

В № 1 «Вопросов литературы» за нынешний год Валентина Георгиевна опубликовала переписку Г.М.Козинцева с Б.Л.Пастернаком по поводу перевода, во время постановки «Гамлета» в Театре Пушкина.

Прочел — растрогался. Как будто сбегал в собственную молодость».

...Жизнь случайно столкнула меня с Козинцевым. Сам того не подозревая, он оказал на меня несомненное влияние. А как мне удалось и еще, надеюсь, удастся это влияние реализовать, покажет жизненная чересполосица, которая всегда сопутствует всякому, кто работает в театре. Светлые полосы перемежаются с темными. Удачи с неудачами.

Только при окончательном подсчете, который всех нас ждет впереди, темных полос почему-то оказывается значительно больше, чем светлых...

Е.Л. ШВАРЦ

Из дневников

Евгений Львович Шварц вел дневники с 1926 года. К сожалению, записи до 1941 года включительно не сохранились. Улетая в декабре 1941 года из осажденного Ленинграда, он сжег все свои дневники, не имея возможности взять их с собой и не желая оставлять на произвол судьбы.

Едва очутившись на «большой земле», в городе Кирове, Шварц вновь начинает дневниковые записи 9 апреля 1942 года. Г.М.Козинцев присутствует в них с 1946 года. Записи свидетельствуют о близких дружеских отношениях этих людей, о необходимости постоянного общения. То Шварц, просто гуляя, заходил к Козинцевым (17 июля 1950 г.), то:

Гулял. Встретил Козинцева, который вернулся из Больших Брод[1] загорелый и довольный (29 июля 1950 г); вечер провел у Козинцева (2 ноября 1950 г.); был у Козинцева, он провожал меня (20 ноября 1950 г.); побывал в гостях у Козинцева (31 марта 1951 г.); сегодня я ждал, что в гости к нам приедут Козинцевы с утренним автобусом, приходящим в Комарово в двенадцать с минутами.<...> С первым автобусом гости не приехали. В половине третьего я вновь спустился к морю.<...> Козинцевы приехали, обедали, потом мы ходили с ними осматривать, в каком состоянии их дача <...> (30 апреля 1951 г); сегодня день Катиного рождения[2].<...> В час звонят Козинцевы, поздравляют, но приехать не могут — болен Сашенька (31 мая 1951 г.).

15 апреля 1951 г. фиксируется встреча с Козинцевым у Кавериных в Москве: 25 марта 1956 г. записано:

Сейчас гулял с Козинцевым, как всегда, до Кировского моста и налево до китайских львов, сидящих у спуска к Неве; заходил Козинцев (3 марта 1957 г.).

Отметил Шварц и дружбу Козинцева с Шостаковичем:

Он [Шостакович] живет на даче недалеко от нас, но я сам не захожу к нему, зная, что есть у него дни, когда он не переносит людей. Недавно был у него Козинцев, которого встретил он приветливо, не отпускал. Вдруг внизу показались еще трое гостей — все его хорошие знакомые. Дмитрий Дмитриевич вскочил, пробормотав: «Простите, простите, опаздываю на поезд» — выскочил из дачи и побежал на станцию. Ну как тут пойдешь к нему?» (19 июля 1953 г.).

Шварц принимал близкое участие в жизни всей семьи Козинцевых — его матери Анны Григорьевны, его сына Саши:

Звоню Козинцеву, еду в гости. Сашенька внимательный, несколько удивленный, в купальном халатике с капюшоном сидит после ванны в кроватке, а бабушка читает ему Житкова. «Почемучку». Я помню, как писалась эта книга, как Николай Макарович [Олейников] сердился на слово «почемучка», казавшееся ему непристойным, и мы соглашались с ним. А книга прижилась <...> (7 апреля 1951 г.).

Потом я пошел к Козинцевым. Когда я шел по коридору, то взглянул налево и увидел Анну Григорьевну. Она дремала, лежа высоко на подушках, и я подумал, что она умерла уже, но никто этого не заметил. Потом я сидел и разговаривал с Козинцевым и Любовью Михайловной, и мне было тоскливо и неловко (24 июля 1951 г.).

Вчера я позвонил по телефону к Козинцеву и узнал, что умерла Анна Григорьевна, его мать, чистенькая, беленькая, разумная старушка, сохранившая до последнего времени обаяние хорошо воспитанного, легкого человека. Ей уже исполнилось восемьдесят лет, болела она с весны, но смерть ее огорчила меня. Я поехал на похороны <...> (10 декабря 1951 г.).

Шварца постоянно интересовало творчество Григория Михайловича. 12 апреля 1946 г. — запись о том, что он был свидетелем обсуждения между Козинцевым и Германом — режиссером и автором сценария — сокращений в сценарии «Пирогов», затем запись:

Звонил Козинцев, искал Германа. Жалуется, что сценарий «Пирогова» попортили при переделках. Как всегда, когда начали снимать, поняли, что сценарий необходимо сократить. И как всегда, выпало именно то, что оживляло и украшало картину: юмористические и лирические мелочи. Картина получается мрачной. Правда, на экране никого не оперируют и никто не умирает, но явственно чувствуется, что за кадром все это происходит. Правда, все, кто видел материал, его хвалят, но в случае неудачи все отрекутся немедленно от своих похвал. Я думаю, что у Козинцева это преходящие мрачные мысли, неизбежные в середине работы (27 августа 1947 г.).

С успехом прошла картина Козинцева по сценарию Германа «Пирогов». Было обсуждение в Союзе. Выступал и я. Хвалил (21 декабря 1947 г.).

20 апреля 1954 г. Шварц пишет и о спектакле, поставленном Козинцевым в Ленинградском театре драмы им. А.С.Пушкина:

Был сегодня в городе на премьере «Гамлета» в постановке Козинцева. Временами понимал все, временами понимал, что не хватает сегодня сил для того, чтобы все понять. Поставлена пьеса ясно и резко, с музыкой, ударами грома, с подчеркнутой пышностью декораций на огромной сцене. Я давно не был в театре. Понимать Шекспира — это значит чувствовать себя в высоком обществе, среди богов. И я временами наслаждался тем, что до самой глубины, без малейшей принужденности чувствую то, что происходит на сцене.

Запись от 19 февраля 1951 г. свидетельствует об общей творческой работе:

...Был у Козинцева, где редактировали мы общими силами материал для Юнгер, эстрадный материал, который ставил Козинцев.

Мнение Козинцева по творческим вопросам было всегда высокоавторитетным для Шварца: в одной из записей он расстраивается, что, по слухам, Козинцеву не нравится киносценарий «Первоклассница»:

...Это, конечно, немедленно привело меня в отчаянье и перевесило все хвалы, что я слышал до сих пор (1—3 апреля 1947 г.).

Обедал у Нади Кошеверовой, где обсуждали, как быть дальше с либретто. Решили дать его почитать Козинцеву (3 января 1951 г.).

5 января 1953 г. Шварц был на «Ленфильме», сдавал сценарий «Первое имя». Видел там Козинцева:

Козинцев коричневый, не скрывающий своего изящества и элегантно скрывающий все, что недостойно его элегантности, но тем не менее уязвимый и нежный, как дитя, ласкал глаза, не вызывая в них ответной ласки, но вызывая некоторое смущение <...> я показывал Козинцеву, который спешил, кусочки сценария.

А вот воспоминание семнадцатилетней давности о встрече с Козинцевым, к которому приехал Шварц читать 1-й акт «Дракона» в 1940 г.:

...Я звоню Козинцеву — он в это время с успехом работал и в театре — и приезжаю к нему. День еще теплый — балкон открыт. Точнее, это не балкон, а дверь с решеткой внизу. Полки книг до потолка, вся обстановка, теперь мне столь знакомая (17 февраля 1957 г.).

Прелестный пес, длинный, коротконогий, мохнатый, серо-белого цвета. Он работал в цирке, и у него во рту разорвалась петарда прежде, чем он успел положить ее, куда следует. С тех пор отказался пес работать на арене, и Козинцев купил его. Дома показывал пес фокусы с охотой. Открывал двери и, выходя, закрывал их за собой. Ложился в чемодан и закрывал себя крышкой. Козинцев, печально-доброжелательный, стройный, как и в нынешнее время, но необыкновенно моложавый, совсем юноша. Ему пьеса очень понравилась, отчего я повеселел (18 февраля 1957 г.).

Последние годы жизни Шварца были отмечены большой, увлекательной совместной работой с Козинцевым над фильмом «Дон Кихот», успешно шедшим и до сих пор время от времени демонстрирующимся на экранах кинотеатров и по телевидению. Историю создания его можно проследить по многочисленным записям в дневнике Евгения Львовича:

9 сентября 1954 г.

А вчера звонил Козинцев. Ему предлагают писать «Дон Кихота». Он позвонил об этом мне, и мне вдруг захотелось написать сценарий на эту тему. Хожу теперь и мечтаю.

19 сентября 1954 г.

Со студии идем к Козинцеву, ждем машину. И я вижу, что он, Козинцев, в состоянии скептическом. Сам не знает, ставить ему, а может быть, и не ставить эту картину[3].

21 сентября 1954 г.

В половине второго у Козинцева обсуждали «Дон Кихота». Григорий Михайлович начинает интересоваться сценарием. Но пока ни он, ни я не знаем, что делать, куда повернуть.

23 сентября 1954 г.

Начинаю приходить в себя после вчерашних разговоров, и «Дон Кихот» освобождается от тумана. Ладно. Будем придерживаться романа <...>.

21 ноября 1954 г.

Сегодня оставил Козинцеву четырнадцать страниц сценария и три страницы плана. Двадцать пять эпизодов. Никогда еще я не работал так жадно.

28 ноября 1954 г.

Говорил с Козинцевым — он придумал сюжет полностью. Боюсь, что это мне будет или трудно, или обидно. Впрочем, увидим.

29 ноября 1954 г.

То, что придумал Козинцев, оказалось вполне обсуждаемым, а три выдумки — блистательны.

1 декабря 1954 г.

Звонил Козинцев насчет «Дон Кихота».

6 января 1955 г.

Был вчера вечером у Козинцева, читал начало «Дон Кихота», уже третье с тех дней, что начал я работать. Со 2-го до вчерашнего дня написал я больше десяти страниц на машинке, не считая вариантов, отвергнутых мною самим.

21 октября 1955 г.

Козинцев собирается снимать «Дон Кихота». Уже наступил у них пусковой период.

21 октября 1956 г.

Юбилей вчера состоялся <...>[4].

3 ноября 1956 г.

Вечером был у Козинцева. Разговор о том, как раздражает то, что легко делать. Чистая форма. Козинцев не доснял переходы — возвращение Дон Кихота и Санчо домой. Слишко хорошо знает, как это делается: вот они спускаются, вот поднимаются, вот показаны только ноги.

9 ноября 1956 г.

Был сейчас на студии. Дон Кихот в спальне. Второе ателье. <...> Козинцев измучен. Жалуется, что веко на одном глазу закрывается само собой. Но работает упорно, не жалея себя.

19 декабря 1956 г.

Кончается съемка «Дон Кихота». Вчера Козинцев решил показать картину в приблизительно сонтированном состоянии работникам цехов — осветителям, монтерам, портнихам. Полный зал. Утомленные или как запертые лица. Как запертые ворота. Старушки в платочках. Парни в ватниках. Я шел спокойно, а увидев даже не рядового зрителя, а такого, который и в кино не бывает, испугался. Девицы, ошеломленные собственной своей судьбой женской до того, что на их здоровенных лицах застыло выражение тупой боли. Девицы развязные, твердо решившие, что своего не упустят, у этих лица, смеющиеся нарочно, без особого желания, веселье как униформа. Пожилые люди, для которых и работа не радость, и отдых не сахар. Я в смятении.

Как много на свете чужих людей. Тебя это не тревожит на улице и в дачном поезде, но тут, в зале, где мы будем перед ними как бы разоблачаться — вот какие мы в работе, судите нас! — тут становится жутко и стыдно. Однако отступление невозможно. Козинцев выходит, становится перед зрителями, говорит несколько вступительных слов, и я угадываю, что и он в смятении. Но вот свет гаснет. На широком экране ставшие столь знакомыми за последние дни стены, покрытые черепицей крыши, острая скалистая вершина горы вдали — Ламанча, построенная в Коктебеле. Начинается действие, и незнакомые люди сливаются в близкое и понятное целое — в зрителей. Они смеются, заражая друг друга. Кашляют, когда внимание рассеивается, кашляют все. Точнее, кашляет один, и в разных углах зала, словно им напомнили, словно в ответ, кашлянут еще с десяток зрителей. Иногда притихнут, и ты думаешь: «Поняли, о, милые!» Иногда засмеются вовсе некстати. Но самое главное чудо свершилось — исчезли чужие люди, в темноте сидели объединенные нашей работой зрители. Конечно, картина будет торжеством То-

лубеева. Пойдут восхвалять Черкасова по привычной дорожке. Совершенно справедливо оценят работу Козинцева. Мою работу вряд ли заметят. (Все это в случае успеха.) Но я чувствую себя ответственным наравне со всеми и испытываю удовольствие от того внимания, с которым смотрят на этом опасном просмотре, без музыки, с плохим звуком, приблизительно смонтированную картину.

Черкасов, уже давший в заграничные газеты различные сообщения о своей работе, ведущий дневник с тем, чтобы потом выпустить книгу «Как я создавал роль Дон Кихота», после просмотра находился в необычном состоянии. Обычная его самоуверенность как бы тускнеет.

Фильм вышел на международный экран. 9 мая 1957 г. запись о том, что на днях «Дон Кихота» Козинцев будет показывать на Международном кинофестивале в Каннах.

18 мая 1957 г.

Жюри в Канне забаллотировало «Дон Кихота». Премия досталась картине «Сорок первый». Перед этим появились сообщения, что картина «Дон Кихот» прошла с исключительным успехом, что это событие, что впервые за существование романа удалось воплощение его в другом виде искусства и так далее и так далее. Передавалось это по радио (у нас). В «Советской культуре» напечатаны сообщения «Франс пресс» и агентства «Рейтер», что критика дала высокую оценку «Дон Кихоту». Если бы всего этого не было, то я бы ничего и не ждал. Тем более, что о сценаристе, говоря о фильме, как правило, и не вспоминают. Но все равно есть командное чувство. Команда, за которую ты играешь, за которую ты отвечаешь в большей или меньшей степени, — вдруг проигрывает. И тут неудачу ты чувствуешь, пожалуй, острее, чем удачу.

8 июня 1957 г.

Третьего июня показывали «Дон Кихота» писателям. Так как идет, точнее, шла какая-то конференция в Пушкинском Доме, то пришли и профессора. На обсуждении выступали: Эйхенбаум, Оксман, Коля Степанов, Виноградов, Алексеев[5]. Из писателей Панова. Хвалили. В Москве картина, к моему удивлению, делает полные сборы. Я понимаю, что это хорошо, и не слишком понимаю. Автор картины — это режиссер. Что бы там ни говорили в речах! Мне бы пора остепениться, но я не могу.

3 июля 1957 г.

Вчера был Козинцев, принес немецкие плакаты «Дон Кихота». Очень красиво сделанные.

8 июля 1957 г.

Вчера был Козинцев, приходил прощаться — уезжает в Дубулты со всем семейством. Был он ясен, болотные туманы не поднимались над его душой, и он соответствовал своей стройной и тонкой фигуре с коричневыми глазами. Говорил, что никак не может придумать, о чем писать дальше. Перебирал все — от интернациональной бригады в Испании до Фальстафа. Поругали мы рецензию в «Смене», и тут даже Козинцев, как выяснилось, не помнит, что сочинено, а что взято из романа. Он полагал, что сцена ухода Санчо с губернаторского поста — чистая цитата. Даже подсмеивался надо мной: «Он себя не отличает от Сервантеса». Пришлось мне достать подлинник и прочесть сцену ухода, великолепную и печальную, и вовсе не похожую на то, что написал

я в сценарии. И Козинцев удивился, как это испанцы в Каннах этого не заметили[6].

В составе дневников Шварца есть очень интересная работа, названная им «Телефонная книжка», — это галерея шварцовских миниатюр, портретов людей, с которыми он общался, телефоны которых записаны в старой, видавшей виды алфавитной книжке. Вот что записано в ней о Григории Михайловиче:

Следующая фамилия — Козинцев, но о нем писать решительно не могу. Сейчас я работаю с ним, и взгляд на него отсутствует. Его изящество. И снобизм, родственный и Акимову, и Москвину, уходящий корнями в двадцатые годы. Самолюбие и отсюда скрытность. Талантливость. Знание настоящее. И все это окрашено его собственным цветом, имеет особую форму. Это его талантливость, его снобизм, его злость. А когда работаешь с человеком, на одно закрываешь глаза, другого не видишь. Я когда-то пробовал писать его, надо будет поискать и вставить при перепечатке (25 июля 1955 г.).

Евгений Львович не успел сделать этого. Ниже публикуется несколько записей из дневника, по характеру приближающихся к портретам-миниатюрам из «Телефонной книжки»:

5 декабря 1953 г.

Григорий Михайлович Козинцев изящен, тонок, и говорит он тонким, почти женским голосом. Живет он в большой, высокой квартире <...> с железной дверью, которая закрывается не одним ключом[7]. Кабинет его, с книжными полками до потолка, с коврами на полу, со старинным сундуком, с деревянными скульптурами (очень трогательная Мадонна в человеческий рост глядит спокойно и благочестиво на книжные полки и письменный столик хозяина), несмотря на множество вещей, кажется просторным. Сейчас Григорий Михайлович ставит в Александринском театре «Гамлета», и целая полка занята английскими книгами о Шекспире. Он знает множество вещей и думает много, на множество ладов. Который поток мыслей, из множества существующих, определяет его, трудно сказать. По снобической, аристократической натуре своей, сложившейся в двадцатые годы, он насмешливо-скрытен. Как Шостакович. И Акимов. Но уязвим и раним он сильно. На удар отвечает он ударом, но теряет больше крови, чем обидчик. Он — помесь мимозы и крапивы.

6 декабря 1953 г.

Деревянная черная чья-то фигура до пояса, с изящными пальцами, вмонтирована в стену над дверью. Их несколько — хозяин любит деревянные скульптуры. Против Мадонны на книжной полочке, в застекленной рамке, — автограф Маркса[8]. Много немецких и английских книг по Шекспиру. Козинцев отлично знает его. Работает он, как все кинорежиссеры, много. Студия, условия производства приучили их к этому. Он денди. А всякий денди прежде всего держится естественно. А естественность, даже напускная, требует все же правдивости.

7 декабря 1953 г.

И строгая опрятность денди приучает их к опрятности, брезгливости душевной. Я говорю о снобах и денди по страсти, по призванию. Грязные дороги для них немыслимы. И в Козинцеве радует брезгливая, брюзгливая, капризная, но несомненная чистота. Его дорога — вся на свету. А в кино это не так уж часто случается. Высокий, тонкий, с тонким,

длинным лицом, темноглазый, бледный, в минуты сильного волнения он теряет сознание. Это, правда, случается с ним редко. Но на приеме в Кремле у главы государства, где они с Траубергом докладывали о новом их сценарии «Карл Маркс», держался Козинцев спокойно, а потом упал в обморок[9]. Некоторая хрупкость угадывается и в его уязвимости. Обида проникает в самые недра его существа. Но тут он не теряет сознания. Я с удовольствием гляжу, любуюсь быстротой, с которой он отвечает на удар. Он, так сказать, и мимоза — и крапива. В полемике он быстр и остроумен. Есть ли у него вера? Что он любит и ненавидит вне своего открытого круга понятий и чувств? Есть ли у него нечто, кроме любви к деревянной скульптуре и к комментариям к Шекспиру? Каковы его масштабы? Я не знаю... По сложности развития советской кинематографии он ни разу не делал того, что ему и в самом деле хотелось. И еще более скрыты от людей его страсти и привязанности в жизни... Хорошего роста, тонкий, хорошо одетый, темноглазый, бледный, в работе он невыносим. Он неровен, придирчив, требователен, капризен. К концу работы вся его группа издергана и все готовы нервничать, придираться, капризничать[10]. Он мнителен. И не без причин.

8 декабря 1953 г.

Он из хорошей медицинской семьи. Женщины их рода отличаются стойкостью. Анна Григорьевна, мать Григория Михайловича, белоснежная, легкая, худенькая, изящная, до самой последней болезни своей, пока не слегла, была подтянута, приодета. Она была из тех старых людей, присутствие которых не тяготит, а радует. А было ей за восемьдесят. Голова была столь же подтянута, жива, внимательна, как и все существо. (Надо было бы, вероятно, сказать, не голова, а сознание.) И последнюю свою очень длительную болезнь перенесла она с достоинством, тихо, без жалоб. Знаю я и сестру ее[11].

Вырос Григорий Михайлович, окруженный любовью семьи, но в годы трудные, в те дни, когда Киев все переходил из рук в руки. Ему пришлось рано заботиться о заработке. Фрэз говорил мне, что тонкий, но вместе с тем не женский голос Григория Михайловича — следствие того, что он в ранние годы свои играл в театре Петрушки. Все кричал за него тоненьким голосом, кричал, да так и остался. В Ленинграде появился он в начале двадцатых годов. Вместе с Траубергом выпустил он афишу. ФЭКС — Фабрика эксцентрического театра. На ней было все: и типографские паровозики, которые в объявлениях верстались перед расписанием поездов, и вызов старым штампам, и все признаки нарождающегося нового шаблона. Фабрика — дань индустриальной эпохе. Эксцентрического — значит, отнюдь не реалистического театра, а какого-то там другого. Я прочел афишу эту вяло, в полной уверенности, что это непрочно, со смутным чувством, что где-то, когда-то читал нечто подобное. Но ФЭКСы, так стали звать Козинцева, Трауберга и их группу, оказались жизнеспособными. Вскоре завоевали они себе место, и заметное место, на кинофабрике и в киноинституте или на киноотделении ИСИ — не помню, как называлось тогда это место, где учили киноактеров[12]. <...> Но самая верхушка ФЭКСа, благодаря великому свойству левого искусства тех дней, а именно — чувству современности, не покинула завоеванных позиций. Напротив, расширила и укрепила их. Ярлычок

«ФЭКС» понемножку отклеивался, и очередной порыв ветра сорвал его и унес так далеко, что и не вспоминается это словечко. Менялся и Козинцев — ибо таков основной признак интеллигенции двадцатых—тридцатых годов. Но у него были границы, за которые он живым не перешел бы. Вот отчего после бесконечных переделок «Белинского» он едва не съел свой коллектив, и сосудистые болезни напали на него. Он волей-неволей переходил за границы, которые возможны для его организма, и поплатился за это. Он все же — скаковая лошадь. Благородное создание. Но все же, когда думаю я о его вере и возможностях его, одна мысль пугает меня. А что если он, как в детстве, подлаживал свой голос под Петрушку? И теперь, после многих напряжений, потерял свой голос?[13]

9 декабря 1953 г.

Вчера состоялся выпуск альманаха «Давайте не будем»[14]. До сих пор все премьеры проходили с успехом, да еще с таким, о котором говорили долго. <...> Вчера успех был менее шумным. Особенно у первого отделения. Да и нечему было радоваться — и в самом деле, было в этом первом отделении нечто тяжеловесное. Зато второе имело успех. <...>

Когда буду переписывать о Козинцеве, надо будет сказать, что, когда выпущена была афиша ФЭКС, ему исполнилось всего только восемнадцать лет. Он очень рано почувствовал себя ответственным за свои поступки. Взрослым. Когда к нему приходит с обиженным и сосредоточенным видом молодой режиссер ... тридцати семи лет от роду, за творческой помощью, — я поражаюсь. Восемнадцати лет Козинцев и то отверг бы таковую. Принял бы ее за наглое вмешательство в свою работу. Учиться — можно. Но именно для того, чтобы работать самостоятельно, без инструкторской руки на руле.

Вчера Козинцев был необыкновенно мрачен. Он сидел в первом ряду и не улыбался. Да и жена его Валентина Георгиевна, заслуживающая отдельного рассказа, была чернее тучи[15]. Но о ней рассказать трудно. Она и умна, очень умна, и в искусстве разбирается, но душа эта, выкованная в студии Вахтанговского театра, не просматривается и не просвечивается так просто. Дьявол был у них завучем.

4 июля 1957 г.

Козинцев подчеркнуто насмешлив и зол, что дается ему без всякого труда. Человек он по-настоящему образованный. Шекспира знает как никто в кинематографе и его окрестностях, причем читал его в подлиннике и прочел все, что можно, о Шекспире, составил целую библиотеку, и профессиональные шекспирологи уважают его. Когда работали мы над Сервантесом, убедился я в богатстве его знаний по эпохе Возрождения и по истории того времени. Он поймал художника, повесившего на стене герцогского дворца портрет адмирала, жившего лет через пятьдесят после событий, происходящих в фильме. И о знаниях своих он не звонит, не добивается ученого звания, как это любят в кино. Статьи его о шекспировских пьесах внушают уважение. Но знания его не снимают злости, почти женской, а злость не вынимает из его составных частей настоящую любовь к искусству, к высокому искусству.

Л.П. ПОГОЖЕВА

Он хотел быть понятым

Полно очарования зимнее утро в Репино. Прошел снег и все вокруг покрыл белым, сверкающим полотном. Замерли, не шелохнутся стройные ели и сосны. Тишина. Покой. В эту пору Григорий Михайлович Козинцев начинал свою обычную прогулку. Он умело скользил на длинных полозьях финских санок. Стройный и легкий, как молодой человек. Из Комарово, где была его дача, Козинцев направлялся в Репино, в Дом творчества кинематографистов, чтобы встретиться с друзьями.

В то время, о котором идет речь, он был одержим работой над сценарием «Гамлета». Позднее он так скажет о том, каким трудным счастьем была для него работа над шекспировской трагедией: «Гамлет» для меня сочинение, где заключено все, что я любил в искусстве в течение жизни, к чему стремился с детства еще бессознательно...»

Случилось так, что познакомиться с Григорием Михайловичем лично, впервые встретиться с ним мне довелось в те дни, когда война шла к концу. До этого Козинцев представлялся мне фигурой несколько абстрактной и величественной — такими рисовались нам, молодым, тогдашние жители кинематографического Олимпа. В годы юности все мы — и я, и мои сверстники, с упоением смотрели волнующие ленты Козинцева и Трауберга, пробивались в кинотеатры, чтобы еще и еще раз посмотреть повесть о жизни веселого революционера Максима, зачитывали до дыр киножурналы, где говорилось о дерзких новаторских поисках фэксов, искали в киноафишах сеансы, на которых шел «Новый Вавилон».

...Каждый вечер ракеты прочерчивали небо салютами в честь освобождения городов, озаряли разноцветными огнями город, еще не снявший затемнения. Возвращались из эвакуации сначала отдельные съемочные группы, а затем и студии. Привозили с Востока отснятые фильмы. Ожили, заполнились людьми коридоры четвертого этажа на Малом Гнездниковском переулке, где помещалось Управление художественной кинематографии. И у кинематографистов ожили надежды на то, что скоро, как до войны, ежегодно будут сниматься десятки фильмов, что кончается эпоха «малокартинья», у которой находились защитники и свои «теоретики»...

Год 1945-й и последующее за ним десятилетие были переломными годами в истории советского кино.

Маститые, солидные кинодраматурги не могли найти свою тему и писали по известной, рожденной временем схеме сценарии для кинобиографий выдающихся полководцев, деятелей науки, искусства...

Козинцев в ту пору переживал неудачи. Снятые им «Простые люди» (последняя картина, поставленная совместно с Л.Траубергом), «Белинский» в разной степени и по разным причинам не удались. Я помню Ко-

зинцева каким-то одиноким, «не вписывающимся» в обстановку тех лет, озабоченного, погруженного в тревожные раздумья. Тогда я еще не знала, что и в лучшие, и в худшие для него времена глаза его светились чуть иронической «грустинкой».

Помню просмотр его фильма «Белинский» в 1951 году, происходивший в маленьком зале. Потом было обсуждение, на котором каждый высказывал свое, как правило категорическое и отрицательное, суждение о фильме про «неистового Виссариона» и предлагал свой вариант коренного исправления сценария. Все ждали, что скажет режиссер... А Козинцев молчал, ибо не умел петь с чужого голоса.

В 1957 году мне довелось впервые побывать на международном кинофестивале во французском городе Канне. Многое тут показалось мне чересчур крикливым, далеким от задач большого искусства. Но в том году этот шумный всемирный киносмотр ознаменовался двумя приятными для нас, советских гостей, сенсациями. Одной из них было открытие нового режиссерского имени, всеобщее восхищение талантом молодого, никому не известного Григория Чухрая — на фестивале был показан его фильм «Сорок первый»... С неменьшим, можно сказать, громовым успехом был показан «Дон Кихот» Григория Козинцева... Незнакомые люди — зрители, журналисты из разных стран — подходили к Григорию Михайловичу, к исполнителю роли доброго рыцаря из Ламанчи Николаю Черкасову, чтобы поблагодарить их, рассказать об огромном впечатлении от нового прочтения бессмертного романа Сервантеса. Вспоминаются взволнованные тирады известного испанского критика, которого потрясло не только художественное мастерство Козинцева вообще, но и то, как постановщик сумел передать тончайшие нюансы пейзажей старой Испании, снимая натурные сцены в Крыму: «Наш Дон Кихот! Наша Испания!»

Мы шли с Григорием Михайловичем по набережной Круазетт сквозь толпы разряженных фестивальных гостей, и я не переставала удивляться тому, с каким спокойным достоинством он выдерживает «испытание триумфом» после тяжких испытаний несколькими годами кинематографических неудач. Ничего отдаленно похожего на самодовольство, на упоение успехом...

С иронической улыбкой поглядывал он на ухищрения буйной рекламы, на воздушный шар, нависший над набережной. Этот шар рекламировал фильм «Вокруг света в 80 дней», в котором принимали участие 44 «звезды»: громкие имена Шарля Буайе, Марлен Дитрих, Фернанделя, Бестера Китона и других должны были гарантировать успех «супербоевика». Ночью неугомонный продюсер Майкл Тодд и его красавица жена Элизабет Тейлор дали роскошный прием в зале Казино: живые львы ходили за стеклянной стенкой, с визгом выскакивали на эстраду девушки, танцевавшие канкан, гостям предлагалась «кухня всех стран»... Но все это не принесло успеха посредственной картине.

У наших фильмов никакой рекламы не было. Но фильму «Дон Кихот» была суждена долгая жизнь на мировом экране.

Газеты единодушно хвалили фильм Козинцева, высоко отзывались об игре Черкасова и Толубеева. А Козинцев в беседах с друзьями уже делился новыми планами, дерзкой мечтой, которая владела им еще в

ранней юности, еще во времена ФЭКСа, — поставить великое творение Шекспира. Мечтой, которую ему лишь частично удалось осуществить в театральной постановке. Мечтой, которая требовала «глубокого экрана»...

С грустью гляжу я на тонкую пачку писем, сохранившихся у меня среди множества других посланий, записок, телеграмм... И ругаю себя: почему я эти письма хранила так небрежно. Куда девались письма, присланные Григорием Михайловичем в редакцию журнала «Искусство кино»? Немногие сохранившиеся живо напоминают мне счастливую пору моей жизни, нашу общую работу над журналом, который Козинцев называл «голосом друга»... Надо сказать, что все члены редколлегии и сотрудники заботились о его содержании, но двое из них — Козинцев и Юткевич, как истые публицисты, особенно щедро вносили на страницы журнала энергию своих мыслей, свой опыт и боевой темперамент.

Козинцев регулярно писал из Ленинграда, давал советы, острые и точные оценки напечатанным статьям. Для стиля его посланий в журнал были характерны ясность концепции, изящество, свойственные такому эпистолярному жанру, от которого мы отвыкли, давно заменив писание писем телеграммами и телефонными разговорами. Есть еще редкие люди, которые умеют и любят писать письма не по обязанности, а «от души». Так умел и любил писать Козинцев, и его письма, при всей их краткости, сохраняют особый, ему присущий стиль и образность.

Лишь изредка он пишет о себе, о своей работе над «Гамлетом», которая отнимала все его силы. В одном из писем, адресованных мне, жалуется: «Принц сожрал меня без остатка. Это большое счастье иметь с ним дело, но и силы нужны бычьи, а где нашему брату их взять?»

В эпистолярном наследии Козинцева, ныне опубликованном, отразилась одна из важных черт его натуры как художника и человека: постоянная тревога о том, будет ли он понят современниками, дойдет ли его замысел до зрителей...

Разные были Гамлеты в театре и кино. но в Гамлете Козинцева живет современная идея. Центральным эпизодом фильма стал не монолог «Быть или не быть?», как подсказывала традиция, а разговор Гамлета о флейте с Розенкранцем и Гильденстерном. С какой пронзительной интонацией говорил козинцевский герой, что человек не флейта и играть на нем нельзя... нельзя...

Фильмы Козинцева выявили также великое свойство настоящего искусства — быть объединителем людей. Напомню в этой связи короткий документальный фильм «Кино». Он был снят в Таджикистане режиссером Б.Эрвайсом. В фильме рассказывается о киномеханике, который, пробираясь по трудным дорогам Памира, показывает пастухам и их семьям «Гамлета». И камера открыла нам тайну того, как искусство овладевает душами людей. Трагедия принца датского, его горестная судьба, его мужество в борьбе со злом, вся драма Гамлета были поняты и пережиты людьми далекого горного селения. Режиссер и оператор сняли скрытой камерой лица зрителей. И мы не увидели ни одного равнодушного лица.

На экране — внимательные, полные слез глаза. В сочувственном молчании зрителей, в их скупых жестах, мимике отразилось глубокое восприятие смысла трагедии Шекспира.

Подлинное искусство адресовано всему человечеству.

Далеко от памирского селения до родины Шекспира. Но и там «Гамлет» Козинцева был встречен восторженно.

Далеко от Памира до Польши. В Варшаве мне говорили, несколько удивляясь: «У нас одновременно идет «Гамлет» и в театре, и в кино, и по телевидению. И вот вы привезли еще одного «Гамлета». И что бы вы думали? Из всех картин самый посещаемый — ваш, советский фильм...» В ту пору мне довелось вместе с Григорием Михайловичем и актрисой Эльзой Радзинь поездить по Польше.

Успех фильма был огромный. Машина, которая возила нас по разным городам и кинотеатрам, была завалена цветами. На одном отрезке нашего пути в машине оказалась молодая женщина-критик. Никогда не забуду ее удивления и восхищения при виде Козинцева. Она ежеминутно восклицала: «Неужели это вы? Мы вас в киноинституте в Лодзи проходили. Теперь я сама о вас лекции читаю. Скажите, ведь вы классик? Как чувствует себя человек, который всеми признан как классик? У нас в Польше столько о вашем творчестве написано книг и статей, и вдруг, оказывается, вы — такой молодой, веселый, нисколько не гордый своей мировой славой! Я глазам своим не верю!..»

Григорий Михайлович меньше всего старался быть «классиком», сохранять недоступный, ученый вид. Сидя в темноте машины, он улыбался, слушая наивный и искренний лепет польского критика. Может быть, вспоминал свое прошлое, свою юность, свою дружбу с Юткевичем в далекие годы их жизни в Киеве? Теперь как раз предстояла встреча с Сергеем Иосифовичем, который снимал под Краковом фильм «Ленин в Польше», заболел и оказался в больнице в Новой Гуте.

И вот мы сидим у постели друга, только что перенесшего тяжелый инфаркт.

О чем рассказывает Юткевич? О чем угодно, только не о болезни. О съемках, которые предстоят. О своем увлечении темой нового фильма. О радости по поводу того, что Козинцев задумал экранизацию «Короля Лира». Григорий Михайлович охотно подхватывает эту тему. Входит врач и сурово на нас поглядывает: что тут происходит, творческая конференция?

Такими уж они были — неутомимые, неукротимые мастера старшего поколения советского кино. И думали не только о себе, о своих работах, но и о путях развития нового, вечно молодого, революционного искусства. Тревожились по поводу ошибок и неудач на этих путях... Каждый из них был не только художником, но и трибуном в лучшем смысле слова. Помнится мне одно из последних выступлений Григория Михайловича в Союзе кинематографистов. Он сравнивал искусство кинорежиссера с искусством летчика-испытателя. «И тому, и другому следует «поднять потолок» и «выжать мощность». История провала чеховской «Чайки» в Александринском театре объяснялась тем, что режиссура не могла понять жизненного содержания искусства Чехова. И поэтому мощность, которая была заложена в его творчестве, не была выжата. Это был коммерческий рейс... Мне кажется, — говорил Козинцев, — что многовато у нас коммерческих рейсов».

Много сил отдал Григорий Михайлович экранизации «Короля Лира» — раскрытию трагической вины человека, не сумевшего отличить подлинное великодушие от лицемерия и жестокости, скрывающихся под маской доброты.

Не все успел совершить Григорий Михайлович, что было им задумано. Остался неосуществленным замысел «Гоголиады». Не успел, хотя не давал себе отдыха. В одном из писем он цитирует шекспировские строки, которые можно было бы отнести к нему самому:

«Ах, если б только время я имел, —
Но смерть — тупой конвойный и не любит,
Чтоб медлили, — я столько бы сказал...»

Настала пора воспоминаний! Какой же он был? Пройдут безжалостные годы, и из памяти исчезнут те маленькие подробности, детали, черты и черточки, которые, собранные все вместе, составляют индивидуальный портрет человека, его характер, присущий ему духовный настрой.

И останется в очередном справочном издании суховатая информация: родился в 1905 году, умер в 1973-м. Поставил столько-то фильмов, среди которых такие-то знаменитые...

К счастью, Григорий Михайлович умел и любил писать, его книги «Глубокий экран», «Наш современник Вильям Шекспир», «Пространство трагедии», множество опубликованных статей существенно дополняют наше знакомство с творчеством замечательного художника и личностью чудесного человека.

Когда мне доводится теперь бывать в Репино в зимнюю пору, мне кажется, что время остановилось и сквозь крупные хлопья снега, засыпающего все тропинки, может возникнуть знакомая стройная фигура и снова прозвучат шутливые козинцевские слова: «Последнее время снимал что-то веселенькое с призраком»...

И.Е. ХЕЙФИЦ

Встречи у забора

Я вглядываюсь в небольшую фотографию. На ней — человеческое лицо. Нет, это не портрет, не вымученный фотографом ракурс, не эффектное освещение и лихая композиция. Передо мной рабочий момент съемок «Короля Лира», Козинцев, схваченный на лету, в сутолке и неразберихе массовой сцены, «щелкнутый» без предупреждения, незаметно, врасплох.

И все же передо мной именно портрет, в нем вся внутренняя суть человека в момент труда. Какое предельно собранное внимание, какая внутренняя концентрация, когда забываешь обо всем, кроме снимаемого кадра, забываешь, кажется, дышать. И — мысль, напряженная до предела. Вглядываясь в это лицо, я вижу, как Козинцев вместе с нищим и мудрым королем проживает каждое мгновение, пропуская его через свою душу. Я ощущаю резонирующий нерв режиссера в сжатых губах, в глазах. Но главное — я не могу отрешиться от впечатления, что он страдает, гримаса страдания видна на его усталом лице. На фотографии — *художник,* признавшийся однажды в своих дневниковых записях, что единственное, что он еще не утратил, — это способность терзать себя глубоко, с истинной страстью, так как ничего из его замыслов не получается, ничего он не в силах добиться. И это признание человека, чьи фильмы триумфально прошли по миру, приумножив честь и славу советского кино.

Да, только такой, как он, безжалостный и строгий к себе, мог с полной ответственностью говорить о том, как трудно «быть самому себе судьей», и признаваться: «Не дай бог испытывать этот суд. А без него — ничего сделать в искусстве нельзя».

Все еще не хочется верить, что Козинцева нет среди нас. Я вижу его живым, мятущимся. Вот он, высокий, худощавый человек, нервно расхаживает по аудитории перед своими учениками — будущими режиссерами. Он не учит их неким профессиональным приемам мастерства или, скорее, ремесла, потому что не верит в мастерство как в нечто застывшее, незыблемое, усвоенное раз и навсегда. Он учит главному — мыслить. Он внушает своим ученикам, что в искусстве нельзя лгать.

...Мне повезло — наши стандартные дачные домики стояли рядом, отгороженные невысоким штакетником.

У Козинцева часто стучала пишущая машинка или была тишина, и я понимал, как она драгоценна после сумятицы съемок.

В гости друг к другу мы ходили редко — щадили отдых, нечастый в нашей суетной жизни. Зато очень часто мы встречались на «нейтральной полосе», у границы дачных участков, у штакетника. Эти встречи так и назывались «встречи у забора». Беседовать было удобно, никто нам не мешал, кроме комаров. Когда они очень уж донимали, беседы поневоле были краткими и касались тем, не терпящих отлагательства: утром в городе кого-то в чем-то убедить, что-то срочно, пока не поздно, посовето-

вать или кого-то предостеречь. Осенью комары исчезали, и беседы наши становились длиннее. Говорили мы о новостях, о литературе, но, конечно же, сворачивали на кинематограф, в котором все труднее и труднее становится работать.

Беседы у забора заменяли нам переписку. У меня есть только одна дарственная надпись, написанная рукой Козинцева на толстой общей тетради в кожаном переплете английской работы. Эту роскошную тетрадь Григорий Михайлович подарил мне в день моего пятидесятилетия. На первой странице характерным летящим почерком написано: «Товарищу многих печальных лет и немногих радостных дней. И чтобы все в нашем деле было иначе!»

Мы оба мечтали об этих радостных днях и, если они наступали, спешили порадовать друг друга, сойдясь у забора. Но радость эта почти всегда была недолгая.

Мы не жаловались — это было не в обычае. Просто хотелось выговориться, что называется, облегчить душу. А душа Григория Михайловича всегда была деятельна, она трудилась постоянно и мучительно. В этом мучительстве было, пожалуй, особое наслаждение. Наслаждение преодолением. Как у альпиниста обессиленного, задыхающегося на высоком подъеме, но достигнувшего наконец желанной вершины. Эти счастливые минуты, однако, быстро сменялись новыми, полными забот и труда. Но, повторяю, он никогда не жаловался. Кому дело до его мучений, до его бессонницы? Его лекарством был юмор. Он не разрешал себе жаловаться и на свои недомогания; высмеивал Эрмлера, который принимал на заседаниях худсовета порошки, запивая целым стаканом воды.

— Как хорошо работать в театре! — говорил он, верный своей единственной любви — кинематографу. — В театре нет всего этого изнуряющего студийного беспорядка. Приходишь утром на репетицию спектакля, все в сборе, уже ждут. Тишина, ходят на цыпочках, и ни сквозняков, ни павильонного угара, пыли, ни вечной спешки, ни стрекотания камеры, которая неумолимо пожирает пленку, и пленка все убывает и убывает, точно шагреневая кожа.

Бывали у нас и веселые встречи у забора. В дни, когда его радовала удача. Своя или чужая. К своей он относился с осторожностью, будто боялся спугнуть ее. К чужой — восторженно.

— Какую музыку написал Шостакович! Похороны Гамлета — это великая музыка! — и чуть улыбнувшись: — Про изображение пока не знаю, еще не видел. Помните, Москвин всегда говорил — «пойдемте огорчаться».

Григорий Михайлович умел радоваться чужому успеху, если этот успех был подлинный, а не «домашняя радость», если этому успеху сопутствовала свежесть и глубина мысли, а не умелое потрафление чужому вкусу. И он обрушивал разящую силу своей иронии на всякого рода подражательство, оригинальничанье, безвкусицу.

— Вы видели вчера картину? Слушайте, это невозможно! Надо что-то с этим делать, давайте поговорим с ним. Всюду у него «лиризм», смазанный вазелином светофильтр. И в этих вазелиновых сценах играют скрипочки «для настроения».

И уходя «ко щам» — так Козинцев называл обед, — громко вздыхал.

Я хорошо знал эти вздохи. Он так вздыхал во время просмотров, когда что-то его огорчало или раздражало в чужой картине. Эти громкие вздыхания не предвещали ничего хорошего. Они означали, что он едва

сдерживается, чтобы не высказать тут же, в лицо режиссеру все, что он думает о его работе. И что ему как бы стало душно и не хватает воздуха или жалко себя, вынужденного все это смотреть.

Судьбы фильмов решались на худсоветах.

Стол карельской березы, покрытый тонким зеленым сукном, все мы помним с ранней юности. Сейчас его, к сожалению, отдали на мебельный склад и поставили на его место другой, в стиле модерн, с дешевой фабричной полировкой. На последним в своей жизни худсовете Козинцев упомянул об этом с грустью. Тот, старый стол был свидетелем славной истории «Ленфильма». Я помню, как скрещивались за ним полемические шпаги на обсуждениях «Чапаева», «Учителя», «Одной», «Юности Максима», «Депутата Балтики». У каждого из нас было свое облюбованное место. На своем стуле каждый сидел то как судья, то как обвиняемый. Место Козинцева было вторым от стула председательствующего. Первое место занимал старейшина, Фридрих Эрмлер. С годами места освобождались, но их никто не занимал. Сейчас места перепутались, стол другой, поменьше. Наверное, это и хорошо: новые люди, иная мизансцена.

Григорий Михайлович всегда выступал одним из первых. Напор мысли, темперамент и страстность не позволяли ему усидеть на месте. Размашистым почерком, задирая строчки вверх, он набрасывал тезисы. Он всегда начинал с глубоко аргументированной преамбулы, вводил обсуждаемую картину в общее русло мирового киноискусства, в круг проблем советского кино. Эти преамбулы — самое интересное. Многие фильмы забудутся, мысли Козинцева об искусстве останутся.

Он не терпел пустых словоизлияний на заседаниях и всегда предостерегал от торжественных восхвалений, от фраз вроде: «Сегодня у нас большой праздник!» Помню, как-то он начал свое выступление так: «Видимо, я плохой член худсовета, потому что предпочитаю прежде всего анализ. Но я думаю, что если мы будем заниматься только поздравлениями, это лишит смысла наше присутствие здесь и все обсуждение».

Между прочим, разговор шел об удавшейся, в общем, картине, и фраза «сегодня у нас большой праздник» уже готова была прорваться в стенограмму.

— Наша функция заключается не в том, чтобы провозглашать здравицы, — продолжал он, — а в том, чтобы максимально придирчиво смотреть на экран и стараться сделать своими советами фильм лучше. Я всю жизнь посвятил нашей студии, и самая маленькая наша удача для меня большая радость. Я готов радоваться, но это не должно мешать мне разобраться в том, что я увидел.

Он любил свою студию и всегда гордился своим ленфильмовским происхождением, всегда помнил о роли «Ленфильма» в становлении советского кинематографа, о его всесветной славе, о которой и впрямь грешно забывать.

...К своему «Гамлету», за постановку которого он получил Ленинскую премию и которому рукоплескали во многих странах мира, он готовился всю жизнь. Когда мне сказали об этом, я подумал, что это преувеличение. Но я вспомнил, что однажды, это было в конце двадцатых годов, я пришел к нему по какому-то делу еще на улицу Красных Зорь, где он жил у своей тети — известного ленинградского профессора-медика. Хотя он был всего на год старше меня, постучал я в дверь с волнением. Фэксы уже

тогда были знамениты и считались учителями. В комнате были задернуты шторы, на бюро горела лампа, и мне сразу бросился в глаза тяжелый том Шекспира в издании Брокгауза и Ефрона. Он был раскрыт на первой странице «Гамлета», а рядом лежал блокнот с записями. С тех пор до постановки «Гамлета» в кино прошло более сорока лет!

Редкая беседа наша у забора обходилась без его экскурсов в шекспироведение. Мне рассказывали артисты, что они заслушивались беседами Козинцева перед съемками. В этих беседах было все: от философии «гамлетизма» до бытовых мелочей эпохи, которые он знал не хуже современных.

К постановкам шекспировских пьес и фильмов он всегда относился заинтересованно. Как режиссер и как шекспировед. Помню, он поругивал Дзеферелли за его фильм «Ромео и Джульетта», а Высоцкого в «Гамлете» хвалил. Однажды он поманил меня к забору и, смеясь, сказал:

— Слушайте, я вам расскажу веселую историю. Только что был у меня один молодой человек. Он задумал поставить в кино «Ромео и Джульетту» и пришел посоветоваться со мной. Он сразу выпалил, решив убить меня своей оригинальностью, что будет трактовать эту вещь так: Ромео не любит Джульетту, даже больше — он ее ненавидит. И она его тоже...

И мы опять заговорили о моде и о том, что наши новаторы пытаются вырядиться в чужую одежду, а ее уже давно «не носят».

— На днях зашел я случайно в павильон на съемку. Огромная декорация, масса света, а артисты почему-то стоят на фоне отвратительно зафактуренной фанерной стенки. Заметив мое удивление, режиссер объяснил, что неореалисты тоже любят снимать артистов на фоне каменных стен.

Он часто говорил о пагубности для художника следовать моде вместо того, чтобы обрести собственный голос.

Григорий Михайлович постоянно интересовался работой товарищей по «цеху», чутко, не навязывая своих вкусов, критиковал, если плохо, и, опираясь на свой огромный опыт и колоссальную эрудицию, умел вовремя предостеречь от ошибок. Это касалось не только художественных вопросов, но и выработки характера, необходимых для кинорежиссера качеств, воспитания воли. Высокопарные слова, пустые и громкие фразы он ненавидел. Но одно понятие постоянно было для него полно внутреннего значения и гордости. Это слово «художник». Над стертым от частого употребления прилагательным «творческий» он посмеивался:

— «Творческий работник», «творческая мастерская», «творческая комната»! На «Мосфильме» даже есть «творческий буфет». А что толку?

Однажды, в начале съемок моего нового фильма, в выходной день мы, как всегда, встретились у забора. Я рассказал, что актриса, приглашенная мною на главную роль, «не тянет» и что я долго буду расплачиваться за свою ошибку. Он сразу прервал меня:

— Замените ее, не раздумывайте! Только сразу решайтесь, потом будет поздно. Если придется переснять первые сцены — переснимите! Поверьте, потом будете мучиться и проиграете картину!

Видя, что я колеблюсь, бормочу что-то про неудобство, про то, что это будет ударом для актрисы, он продолжал настаивать:

— Надо уметь отказываться!

Назавтра он позвонил мне поздно вечером: «Вы решились?»

И я, послушав его, решился, хотя это было тяжело и требовало пересъемок. А через год мы вспомнили об этом случае, и я благодарил его за совет. Теперь к написанным в дневнике «десяти заповедям режиссера» я прибавил одиннадцатую: «Не щади себя! Отсекай то, что не удалось, без колебаний!»

Это был урок на всю жизнь. Не только для меня, но и для тех, кто работал под моим руководством. Когда они становились в тупик или готовы были смириться со своей ошибкой, я приводил им слова Козинцева, ставшие для меня заповедью.

Я бесконечно верил его критическим оценкам, его вкусу. Его советы были тем ценны, что всегда опирались на доказательные примеры, на опыт литературы и искусства, на его сражающую эрудицию.

Последний мой фильм, который ему довелось видеть, был «Плохой хороший человек». Помню, он вернулся из ГДР, где был на шекспировском симпозиуме, усталый — мне не понравился его вид, — и, стоя у забора, я спросил его про здоровье. Он ответил неопределенной, какой-то полушутливой фразой. Назавтра был назначен художественный совет по моему фильму, и, зная нашу старую ленфильмовскую традицию не уклоняться от обсуждения работы друзей, я стал его уговаривать изменить традиции, остаться на даче и не утомлять себя поездкой в переполненном поезде в Ленинград, просмотром и обсуждением. Мне показалось, что он послушал меня, но за несколько минут до просмотра я, к удивлению своему, увидел его входящим в зал.

На заседании он выступал первым, говоря, как всегда, горячо и нервно, хвалил мою работу. А в конце выступления обратился ко мне:

— Я прошу вас, выкиньте из картины только один-единственный кадр.

Но именно этот кадр был одним из моих любимых в картине и, как мне казалось, очень выразительным. По узкой улочке южного городка плывет — именно плывет, как белая пенистая река, — огромная отара овец. Затертый в ее потоке, ждет извозчик. Только что повенчанные Лаевский и Надежда Федоровна сидят, не глядя друг на друга, под кожаным верхом. Из церкви выходит пошлая мещанка Битюгова и целует новобрачных: «Ну, вот. Теперь будет у вас как у всех!»

Мне показалось, что это торжествующее «как у всех» и стадо овец как-то ассоциируется и что этой ассоциацией будет подкреплен мещанский идеал битюговых, мечтавших, чтобы у каждого было «как у всех».

И вот этот кадр Козинцев просил выбросить. Я онемел и не знал, как отреагировать на это единственное замечание. Но Григорий Михайлович не дал мне опомниться:

— Для вашего фильма не нужна эта уже неоднократно использованная параллель: люди—бараны, люди—стадо. Это было еще у Чаплина. Толпа людей спешит на завод, стадо овец — в загон. Было уже — значит, не надо! Послушайте меня!

Этот аргумент меня окончательно «доконал», и я пошел в монтажную и, тяжело вздохнув, одним махом выбросил в корзину этот любимый кадр.

Это был наш последний разговор и последнее свидание за десять дней до его смерти.

...Истинный художник не умирает, он остается жить в своих произведениях, в своих учениках. Так говорят всегда — найти новые слова мне трудно, да и не нужно их искать.

Б.И. БУРСОВ

Козинцев и литература

Я не знал Козинцева в его молодые годы. Мы сблизились, примерно, в середине пятидесятых годов, когда нам обоим было по пятидесяти. Это памятное для нас время. Хотя наша с ним жизнь шла уже к закату, но как бы и заново начиналась.

Мы близко общались с Григорием Михайловичем на протяжении почти двадцати лет, и за это время столько было переговорено, что даже перечислить одни темы наших разговоров было бы делом невозможным, — я говорю о темах литературного порядка.

У нас с ним были излюбленные темы: Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой. Хотя самые значительные фильмы его поставлены по Шекспиру, он увидел Шекспира сквозь русскую литературу, как любимый его кинорежиссер Акира Куросава увидел Достоевского (фильм «Идиот») глазами деятеля японской культуры.

Часто имеет значение не то, о чем человек говорит, а что он сам по себе представляет. Григорий Михайлович представлял собой личность неотразимую. Он очень много знал, при этом из разных областей: кино, театр, живопись, музыка, наконец, литература, которую он любил безгранично. В этом нет ничего удивительного: он сам был великолепным литератором. В нем чудесным образом воссоединялся артист, — потому что какой же это режиссер, если он не является артистом, — и литератор. Слушать его было удовольствие. Он говорил артистически, в самом хорошем смысле этого слова, — великолепно управляя словом, строя восхитительные мосты между словами. Конечно, красноречию, каким обладал Григорий Михайлович, не научишься, но нельзя было не восхищаться его красноречием, а это было не только удовольствие, но и воспитание. Так мы и живем, дополняя друг друга.

Григорий Михайлович просто не мог не быть литератором, так как вся его деятельность как кинорежиссера связана с шедеврами мировой литературы. Назову хотя бы Гоголя, с которого он начинал. Получилось же так, что самыми значительными его фильмами оказались те, что поставлены по Сервантесу и Шекспиру. Я не раз задумывался над таким вопросом — почему Козинцев, поистине преклонявшийся перед русской литературой, связал свою судьбу как режиссер с западноевропейской классикой? На этот вопрос не так легко ответить. Думаю, и сам Григорий Михайлович оказался бы в затруднительном положении, если бы к нему обратились с таким вопросом. Какой же тогда спрос с меня!

И все-таки я попробую высказать некоторые свои соображения. Ну во-первых, Шекспир и Сервантес принадлежат всему человечеству, а не только англичанам и испанцам. Во-вторых, в русской литературе и критике даны несравненные истолкования Сервантеса и Шекспира. Вряд ли есть что-нибудь более проникновенное из суждений о них, чем высказывания Пушкина и Достоевского. Наконец, в-третьих, Григорий

Михайлович рассчитывал, надеялся поставить фильмы по произведениям и Пушкина, и Толстого, и снова Гоголя. Был у него замысел фильма о последних годах, собственно, об уходе из дома Толстого (тут он видел аналогию с королем Лиром — человеком, который один остался на всей земле), — замысел, характеризующий Козинцева как художника, не только умудренного опытами жизни, но и знающего им цену. Приглашал меня принять участие в создании телефильма по маленьким шедеврам Достоевского («Мужик Марей» и др.). В телефильме, говорил он, можно передать все своеобразие художественного мышления Достоевского, предоставив слово ему самому. Совсем было решил делать картину по маленьким трагедиям Пушкина, увлекшим его запредельностью тем и сюжетов. Но смерть, настигшая его в самом разгаре творческой деятельности, не позволила ему осуществить, быть может, самые задушевные замыслы.

Как кинорежиссер, Григорий Михайлович был беспредельно предан своему искусству, видел в нем огромные возможности в познании мира и человека. Но как бережен был он в обращении с литературными источниками. Это воспитано в нем русской литературой, Пушкиным в первую очередь. Известно, что многие произведения Пушкина построены на основе уже разработанных сюжетов, в том числе Шекспиром и Гете. А какие при этом откровения совершил Пушкин. К Пушкину у Григория Михайловича был особый интерес. Мы с ним часто говорили о Пушкине. Он хотел докопаться до чего-то главного в нем и меня подбивал к этому. Он неустанно думал над тем, что же представляет сама по себе личность Пушкина. Спрашивал меня несколько раз о книге Вересаева «Пушкин в жизни», о том, почему к ней отрицательно относился Ю.Н.Тынянов. Что я мог сказать ему в ответ на это? Мог только строить предположения. А вспомнил я об этом потому, что тут видно, как стремился Козинцев, когда дело касалось Пушкина, к достоверности сведений о нем и вместе с тем, с какой настойчивостью добивался их полного охвата.

Григория Михайловича нельзя измерять меркой, приложимой к литературоведам, и если у него было много друзей среди литературоведов, то в его отношении с ними надо рассмотреть и то, чем он обязан им, и то, какую пользу извлекали они из общения с ним. Среди его друзей такие литературоведы, как Ю.Н.Тынянов, Б.М.Эйхенбаум, Г.А.Гуковский, В.Б.Шкловский и многие другие. Это все мастера своего дела. Козинцев тоже был замечательным мастером в своем деле. Для него мало было знать литературу, ему необходим был опыт и методика анализа литературных произведений. Как режиссер, опирающийся в своем творчестве на литературную классику, он стремился проникать в самую суть ее. Между прочим, «формалисты», с которыми дружил Григорий Михайлович, интересовались в первую очередь тем, как сделан тот или иной шедевр. Одна из самых блестящих статей Эйхенбаума называется «Как сделана «Шинель» Гоголя». У нас с Григорием Михайловичем не раз был разговор о ней. Он то восхищался ею, то находил, что она не дает истинного представления о Гоголе. И это понятно: блестяще проанализировав текст повести, Эйхенбаум начисто обошел вопрос о его создателе. Мы не столько спорили с Григорием Михайловичем по поводу этой статьи,

сколько, отталкиваясь от нее, пытались заново приблизиться к Гоголю. Мне думается, наши совместные усилия были полезны и мне и ему. Я особенно дорожил в суждениях Григория Михайловича о литературе ощущением самой фактуры литературного произведения. Как раз этого в первую очередь и недостает нам, литературоведам.

Когда Григорий Михайлович начал работу над фильмом «Гамлет», мы часто встречались с ним, живя в Комарово. Там же жила Ахматова. Он иногда бывал у нее, а на обратном пути обязательно заходил ко мне. Помню, что они по-разному относились к биографии Шекспира. Ахматова не верила, что пьесы Шекспира написаны человеком, носившим это имя. Напротив, Григорий Михайлович не сомневался в подлинности имени Шекспира, в том, что он был автором своих гениальных трагедий. Но, когда Анна Андреевна высказала свои сомнения, при этом весьма горячо, он, судя по всему, не вступил с ней в спор.

Григорий Михайлович настойчиво добивался того, чтобы режиссер, имея дело даже с таким гением, как Шекспир, оставался бы сам художником-творцом. Недаром он с такой неприязнью относился к слову «экранизация». Я его понимаю. Я и сам не люблю этого слова. Оно наводит на мысль, что кинорежиссер, делающий фильм по произведению классика, дрожит перед ним и в своем стремлении к буквальности превращается в ремесленника. Отвергая слово «экранизация», Козинцев отстаивал принципы кино как самостоятельного великого искусства. Стоит кинорежиссеру сбиться на другой лад, и он оказывается не более чем подмастерьем.

Отношение Григория Михайловича к литературе как к союзнице кинематографа, где кинематограф обретает равные права с литературой, преподносит великий урок и кинематографистам, и нашей братии — литературоведам.

Г.А. ТОВСТОНОГОВ

Дружба, которой одарила судьба

Григорий Михайлович Козинцев как личность, режиссер, писатель, мыслитель навсегда останется для меня образцом подлинного интеллигента. Судьба подарила мне знакомство с ним, да не просто знакомство, позволю себе сказать, а дружбу. Он был одним из тех, кто был верен дружбе, и с теми, кому верил, раскрывался до конца, щедро и просто рассказывая о своих замыслах, планах, умея слушать и проникаясь заботами и делами своего собеседника, как своими собственными. Обладая необычной эрудицией, он никогда не поучал. Он не признавал монологов, он был мастером диалога.

Как-то я попал на заседание художественного совета киностудии «Ленфильм», где обсуждался сценарий будущего фильма по пьесе А.Н.Островского «Таланты и поклонники». Сценарий был неудачный, его критиковали, но я запомнил только выступление Григория Михайловича. Это был жесточайший анализ, именно жесточайший, другого слова не подберешь. Он говорил на такой высокой ноте личной заинтересованности и взволнованности, был так озабочен судьбой будущего фильма, что казалось, готовился к этому выступлению несколько месяцев, не спал много ночей. Я знал, что Козинцев был не только выдающимся режиссером, но по праву считался крупнейшим знатоком Шекспира. Но тут я понял, что творчество Островского он знал ничуть не меньше, знал давно и прочно, эти знания вошли в его плоть и кровь. Он знал не только творчество Островского, но и критические статьи о нем, цитировал их совершенно свободно. Для меня это было почти фантастикой, такая сила эрудиции звучала в зале киностудии! И все это существовало не само по себе, а сопрягалось с конкретным сценарием, с судьбой сценариста и режиссера.

Мы часто встречались с Григорием Михайловичем и у него дома, и у меня, мы встречались и в Комарово, и даже спорили. Я позволял себе иногда препираться с ним. Когда мы познакомились, Григорий Михайлович очень высоко оценивал Мейерхольда, а Станиславского, с моей точки зрения, недооценивал. Я тоже очень любил творчество Мейерхольда, но всегда считал, что именно Станиславский открыл законы существования актера на сцене и оставил нам величайшее наследие. И вот в течение ряда лет я замечал интересную эволюцию взглядов Козинцева: он все больше приходил к Станиславскому, причем своим, особым путем. Его аргументация находила совершенно неожиданные аспекты, логика его рассуждений и в то же время парадоксальность мышления меня буквально потрясали. Сочетание логики и парадоксальности было поражающей чертой мышления Козинцева.

Григорий Михайлович был не просто русским интеллигентом. Он был истинно ленинградским интеллигентом.

Я приехал в Ленинград уже зрелым человеком. И величие, культуру этого города постигал не только из книг и музеев, из прогулок по городу, но главным образом через людей, знакомством с которыми меня ода-

рила судьба. Таким человеком был Михаил Леонидович Лозинский. Таким человеком был и Григорий Михайлович Козинцев. Он как бы впитал дух Ленинграда, его прошлое и настоящее. Убежден, что трилогия о Максиме могла стать этапом в нашей кинематографии именно потому, что одним из ее создателей был подлинный интеллигент, постигший интеллектуально и эмоционально связь и преемственность лучших традиций Петербурга, Питера, Ленинграда.

Во многом благодаря влиянию Григория Михайловича я почувствовал величие города как бы изнутри, находил подтверждение могущества и стойкости непобежденного Ленинграда в людях, и вдохновенные, поэтические и драматические петербургские страницы в произведениях Пушкина, Гоголя, Достоевского становились для меня личными, пережитыми.

Поражал меня Козинцев и как педагог. В середине шестидесятых годов он вел Высшие режиссерские курсы на «Ленфильме», и я мог воочию убедиться, каким замечательным педагогом он был. У него была удивительная заинтересованность в каждом ученике. Как он знал каждого из них, какими тонкими и точными были характеристики — и творческие, и личные. И когда ученики становились режиссерами, он говорил об их успехах или неудачах, как о своем личном событии. Это свойство Козинцева меня покоряло. И я даже завидовал ему, потому что в Театральном институте слишком много учеников на курсе, и нет возможности общаться с ними так, как это было в кино, на «Ленфильме», где в группе всего шесть-семь человек. Григорий Михайлович всегда заботился не о количестве, а о качестве, понимая, что режиссеры — товар штучный. Имена учеников этих курсов сейчас известны всей стране. Это и Илья Авербах, и Юрий Клепиков, и Игорь Масленников. Он не переставал заботиться о них и после того, как они закончили курс обучения.

Но не только своим прямым ученикам он отдавал силы, время, душу. Он действенно помог А.Тарковскому в выпуске на экран «Андрея Рублева», и я помню также, как он выступал, писал письма в защиту первой картины А.Германа «Операция «С Новым годом».

Григорий Михайлович умел протянуть руку помощи своему коллеге в трудную минуту. Это — редкое качество благородного человека, я этого тоже никогда не забуду.

Я всегда знал, что имя Козинцева войдет в историю советского искусства. Но я бы хотел, чтобы это свершилось гораздо, гораздо позже, чтобы он сегодня жил, ходил по улицам любимого города, снимал новые фильмы и радовался, что наступило новое время, благоприятное для расцвета кинематографии.

И.И. ШНЕЙДЕРМАН

Человек он был...

Впервые я увидел его в 1944 году в Новосибирске, где работали эвакуированные из Ленинграда учреждения искусств: он приехал ставить «Отелло» в Академическом театре имени Пушкина (бывшем Александринском). Студенты Ленинградского театрального института, проходившие там практику, рассказывали нам, преподавателям, чудеса о его режиссерском плане, об увлекательных репетициях и импровизационных находках, поражавших воображение. В конце марта или начале апреля спектакль сдавали реперткому. В качестве театроведов-специалистов на обсуждение пригласили Е.Л.Финкельштейн и меня. Нас захватила глубина замысла, блеск актерских работ. Правда, декламационная манера состарившегося Ю.М.Юрьева, который ни за что не хотел отказаться от роли Отелло, сыгранной им впервые еще в 1920 году, выглядела архаичной, из-за этого величавый корабль спектакля несколько накренился; зато великолепно играли почти все остальные (О.Лебзак—Дездемона, Н.Рашевская—Эмилия, Б.Жуковский—Родриго, А.Киреев—Кассио; даже сочиненная режиссером роль девочки-подростка, с восхищением, как на высший идеал, взиравшей на свою госпожу—Бьянку, не затерялась у дебютантки Марины Вивьен в этом сильном актерском ансамбле).

Центром спектакля оказался незабываемый К.Скоробогатов—Яго — сильный, гибкий, подвижный, радующийся своему тренированному телу наездника и бойца. В своем притемненного лисьего цвета бархатном костюме он носился повсюду, подстрекая, провоцируя, скрытно издеваясь, словно некое «рыжее пламя злобы» (такой образ хотел вызвать режиссер у зрителей).

Один скептический коллега, вряд ли свободный от чувства зависти, облил меня холодной водой: «Вам нравится козинцевский «Отелло»? Да ведь это же опера: Юрьев поет, а Скоробогатов танцует». У Скоробогатова—Яго, физически чрезвычайно активного, действительно был своего рода танец, но в том смысле, какой придавал этому слову Н.Хмелев, способный ощутить себя в образе лишь тогда, когда находил присущий только данному лицу пластический рисунок. Ища объяснений своей ненависти к Отелло, Яго, по мысли режиссера, жонглировал фальшивыми мотивировками. На деле ненависть его спонтанна, он — воплощенное зло ради зла. Он у Скоробогатова был азартный игрок, и это выражалось, сверх прочего, также и в остром пластическом лейтмотиве: напряженно ожидая рассчитанных последствий очередного хода, он нетерпеливо постукивал друг об друга зажатыми в пальцах игральными костями — подстегивал, поторапливал время. Одну из кульминаций роль достигала в сцене одевания Дездемоны к парадному обеду в честь прибытия знатных венецианцев. Эмилия, чтобы завершить туалет, подходила к госпоже с рубиновым ожерельем. Внезапно Яго, оттолкнув ее, стал прислуживать сам. Стоя позади Дездемоны, он надевал ей ожерелье на шею, аккуратно по-

правлял застежку. Делал он это бережно, но лицо его, выглядывавшее из-за спины Дездемоны, выдавало ликование садиста: он предвкушал казнь и как бы уже душил Дездемону; магия глаз Скоробогатова заставляла зрителей видеть в сверкающих камнях ожерелья капельки крови.

Азарт провокатора парадоксально сочетался у козинцевского Яго с одолевающей его скукой. Да, он скучал! Все у него выходило как по-писаному, и, заранее зная результат, он зевал от скуки, от бесцельности своей дьявольской энергии, от предельного в конце концов равнодушия ко всему на свете. В финале, когда его брали под арест, уход свой он сопровождал длинным зевком, и в этом не было притворства, бравады: мысль о бесплодности учиненных злодейств обрывала лихорадочное бегство в никуда.

Шла война, и вдохновенно выполненный актером рисунок роли, подсказанный Козинцевым, обретал широкое содержание, побуждал думать о фашизме.

Со времени «Отелло» Скоробогатов полюбился Козинцеву, он дал ему заглавную роль в «Пирогове», роль Клавдия (спектакль «Гамлет»), написал «Вместо предисловия» к его посмертно вышедшей книге воспоминаний «Жизнь и сцена». После фильма «Гамлет», на подступах к новой работе, он колебался между несколькими замыслами. На первый план выступил «Уход Толстого», одно время это название значилось в планах студии. «Будь жив Скоробогатов, — говорил режиссер, — я, пожалуй, рискнул бы, но у кого еще такие пронзительные глаза!..»

Вернусь к новосибирскому «Отелло». Реперткомовское обсуждение, не обойдя недостатков, вылилось, естественно, в панегирик. Говорю «естественно» потому, что уж очень возвышалась эта работа по уровню мысли над окружающим театральным пейзажем. Козинцев похвалами не обольстился. Сдержанно поблагодарив выступавших, объяснившись в любви исполнителям (труппа, особенно в мужской части, была едва ли не лучшей в стране), он сказал, что спектакль получился процентов на шестьдесят. Этой трезвой самооценкой и запомнилось первое из услышанных мною его выступлений.

Позднее, в Ленинграде, спектакль стал разваливаться, несогласованные с постановщиком вводы превратили его, по словам Козинцева, в гостиницу для случайных постояльцев; намерение сделать новую, вторую редакцию спектакля оттеснилось другими делами. Свою опубликованную статью об «Отелло» он, вопреки моим советам, не включил в книгу «Наш современник Вильям Шекспир», теперь она показалась ему слишком красивой.

В самом начале 1945 года вслед за Академическим театром драмы наш институт вернулся в Ленинград. Однажды мы пригласили известного литератора и киноведа Ефима Семеновича Добина рассказать об эксцентризме в искусстве. Пришел послушать своего старого друга и Козинцев. Мы поздоровались как знакомцы. На всякого рода обсуждениях, диспутах он, по-видимому, присматривался ко мне и, когда на «Ленфильме» создавали творческие объединения, захотел привлечь и меня. На учредительном, так сказать, заседании Первого объединения, поначалу возглавленного им и И.Е.Хейфицем (вскоре Козинцев от организационного руководства отошел), я увидел столько маститых деятелей, что оробел и вступил в другое, Третье объединение, где надеялся быть полезнее. Григорий Михайлович отнесся к моему выбору с легкой укоризной,

но тень неудовольствия тут же рассеялась. Он пригласил меня вести семинар на возглавленных им Высших режиссерских курсах при «Ленфильме». Мы встречались на заседаниях художественного совета студии. Я наслаждался его выступлениями. Категория «мелкотемье» волновала его куда меньше «мелкомыслия». Свой блестящий талант полемиста он обращал против скудости замыслов, пошлости, слащавой красивости, атаковал их последовательно и упорно; случалось, до пяти раз выступал на разных этапах подготовки какого-либо фильма, отстаивая свою точку зрения, наталкиваясь часто на непонятливость (увы, врожденную) некоторых авторов картины. За талантливое вступался активно (он вообще обладал способностью благодарно откликаться на все хорошее, настоящее; помню, как он разыскивал адрес незнакомого ему лично режиссера А.Эфроса, поставившего интересный спектакль «Брат Алеша», чтобы написать о своих впечатлениях; как поддержал письмом в высшие инстанции картину А.Тарковского, не понятую руководством). В его отсутствие уровень работы худсовета значительно понижался. Не хочу хвастаться, но порой мы с ним сходились в оценках. И изредка, потом чаще стал раздаваться телефонный звонок: «Исаак Израйлевич? Вы свободны вечером? Приходите-ка часам к семи (обычное время его ужина)».

Он не любил у себя многолюдных сборищ; за круглым столом под белым абажуром из екатерининских кружев я обычно бывал единственным гостем. Из небольшой столовой переходили в просторный кабинет, он усаживался в углу дивана, поджав под себя ногу и скрестив руки на груди, я — в кресле напротив. Продолжалась неторопливая беседа, доброжелательные расспросы об институте, о новых спектаклях и фильмах. Признаюсь, я сильно смущался. Понадобились годы, чтобы сознание разделявшей нас дистанции перестало меня сковывать и я почти научился оставаться самим собой в этом трудном, как на экзамене, общении. Сравнительно с ним я так мало знал! Одну свою давнюю ученицу Козинцев в наших с глазу на глаз разговорах именовал не иначе, как «моя идиотка». Уверяю вас, то была вполне нормальная начинающая труженица науки, но благоговение и страх перед знаменитым руководителем парализовали ее до смешного. Нечто подобное бывало и со мной. Интерес к моей персоне объяснялся более всего его растущим одиночеством. Он прожил жизнь среди людей выдающихся — и один за другим они уходили. К давним невосполнимым утратам (Тынянов, Пиотровский) прибавлялись свежие (Эренбург, Эйхенбаум, Шварц, Берковский). До конца дней своих не мог примириться со смертью сестры, Любови Михайловны, талантливой художницы, жены Эренбурга. Каждый день болезненно чувствовалась потеря таких многолетних незаменимых сотрудников, как оператор А.Н.Москвин, художник Е.Е.Еней.

— Я как на льдине, и края обламываются, — говорил он.

Лишаясь собеседников своего калибра, он нуждался по крайней мере в слушателе, кому можно было прочитать написанную утром страницу, рассказать вариант сценарного эпизода, поговорить о прочитанной книге. (Запомнился звонок: «Только что дочитал «Рабле» Бахтина. Гениально!») Я не поспевал за ним, купленную одновременно с ним книгу откладывал часто до лучших времен, а он впивался немедленно и, глядишь, уже откликался ей в написанном сегодня — то яркой цитатой, то цепочкой ассоциаций. Когда трудился над чем-нибудь своим,

все вновь прочитанное, увиденное, познанное включалось в работу сознания и, прибавляясь к огромным запасам памяти, продвигало вперед собственную мысль.

Я стал бывать у него дома и на даче, входил в интересы семьи, дружной и работящей. Каждый занимался своим делом, но чувствовалось, что Григорию Михайловичу трудно было бы жить, не ощущая где-то рядом физического присутствия жены и сына. Я всегда воспринимал их как нечто нераздельное. «Сашкин!» — кричал Григорий Михайлович, и Саша, школьник, потом студент, выходил на минутку посидеть со всеми, чтобы вскоре незаметно вернуться к своим занятиям.

Бывало, Григорий Михайлович выключался из разговора, и я спохватывался, что засиделся; но стоило встать, как он, как бы возвращаясь издалека, удерживал меня: «Куда так рано, посидите еще». Я не сразу понял, что бытовое, житейское общение совершалось у него поверх главной плоскости существования — непрерывной внутренней работы. Узнал потом от Валентины Георгиевны, что минуты полной сосредоточенности настигали его в любое время и в любом месте — в самолете, на прогулке; прервав утреннюю зарядку, он мог, стоя, склониться над столом — записать пришедшую мысль, уточнить какую-нибудь формулировку.

Большинство ежедневных, а то и еженощных записей (к нему буквально приложимо латинское изречение «ни дня без строчки») относилось к замыслам будущих постановок; соперничая друг с другом, они обильно теснились у него в голове, ибо решающее значение придавал он содержательности исходных намерений. Именно об этом он сказал на первом же занятии Высших режиссерских курсов. «Ремесленными, техническими приемами режиссуры, — говорил он, — не так уж трудно овладеть на практике, но мелкотравчатость замысла ничто возместить не может».

Конечно, в процессе воплощения обогащается порой и самый щедрый замысел. Бывает и наоборот. Козинцев на себе испытал коварство ходячей фразы: фильм готов, остается его снять. Знал, что неустранимая бестолочь кинопроизводства способна, подобно компричикосам, изуродовать задуманное, каким бы прекрасным оно ни было. Он не раз писал о муках съемочного периода, да и мне говорил, что лучше всего чувствует себя, сочиняя фильм за письменным столом. Но и это совершалось, однако, в непрерывной борьбе: противником, более сильным, чем любые производственные неполадки, бывал он сам — неисчерпаемые ресурсы воображения, острейшее чувство самокритики, отмена того, что накануне показалось придуманным хорошо. Переходя от одной рабочей гипотезы к другой, перебирая варианты решений, он беспощадно разрушал постройку, подведенную было под крышу, круто направлял мысль в новое русло! При этом все ценное сберегалось, крепко входило в новую целостность. Теперь многие записи опубликованы, и каждый может проследить перипетии драматичнейшего процесса кристаллизации замысла, чему иногда я оказывался свидетелем.

Извлеченные из рабочих тетрадей записи, заметки, часто сразу выливавшиеся в законченную форму, все равно коренным образом перерабатывались, если Козинцев включал их в книгу. Легко ли ему писалось? По-разному. Очередная статья по конкретному поводу могла отнять с полчаса-час (как последняя в его жизни журнальная заметка — о фотографе-художнике Валерии Плотникове). Вообще же скорописанием не

отличался, мешала не знающая предела требовательность к себе. Насколько легко, сама собою обретала чеканную форму устная речь, настолько же трудно — я видел это — рождалась окончательная редакция рукописи. Готовя книгу, он марал и перемарывал бесконечно; главная забота была — сделать зримым сказанное, уплотнить, сжать; фразы, крепко сцепленные меж собой, приобретали характер афоризмов; тщательная, до элегантного блеска, шлифовка не приводила к зализанности: по его страницам нельзя скользить глазами, читателю приходится потрудиться, так весома каждая фраза, так густо замешаны мысли[1].

Восстановить творческую историю его сочинений вряд ли возможно, черновики, как говорили в семье, «отправлялись попугаю» свежей подстилкой в большую клетку, остальное сжигалось в украшавшей спальню старинной изразцовой печи.

Козинцев любил средь работы продышаться, зимой побегать с финскими санками (такие, знаете, с креслицем; надо стать одной ногой сзади на длинный полоз, а другой отталкиваться от снежной дороги); летом совершал дальние прогулки. Однажды я сидел в Доме творчества ВТО (еще прежнем, на старой территории) у открытого окна, обрабатывая для печати свою диссертацию. Он заглянул ко мне, увидел кипы бумаги, ножницы, клей и спросил: «Тачаете Савину?» Меня слегка покоробила насмешка, тогда я еще не знал, что он так же говорил о себе: без ножниц и клея ни одна страница, ни один абзац не уходили с его стола, и «муки слова» он изведал сполна — потому что с годами становился все строже к своей работе. Когда к какой-то его круглой дате в Информбюро «Ленфильма» подготовили стеклографированный сборник его ранних статей, он не разрешил тиражирование: тональность их показалась чересчур фельетонной. Он возненавидел короткие строчки, частые абзацы и, ловя себя на избыточно красивых фразах, без жалости с ними расправлялся. Давалось это нелегко: афористичность, свойственная его речи, образность мышления, непредсказуемая в описаниях смена, так сказать, выделенных деталей, крупных, общих и дальних планов делали его стиль поэтическим по самой своей природе, а это требовало строжайшего самоконтроля, иначе получался перебор.

Козинцев любил поэзию, знал наизусть тысячи строк. Как-то рассказал мне, что чтение стихов вслух или про себя является для него своего рода душевной зарядкой. Особенно любил Ахматову, Хлебникова, Пастернака. О направленности изменений его литературного стиля можно было бы сказать словами Пушкина: «лета к суровой прозе клонят». Перо его, сохраняя обилие метафор и ассоциаций, обретало высокую простоту. Подобно Эйзенштейну (конечно, в своем индивидуальном варианте), художник в нем был неотделим от исследователя, он мыслил, как ученый, чувствовал, как поэт, и излагал свои, если можно так сказать, «мыслепереживания» — на бумаге ли, на экране ли — образно.

В высших учебных заведениях искусства от сановитых преподавателей-практиков не всегда требуют диссертации: если ты заслуженный деятель, а еще лучше — народный артист, получай себе профессорское звание. Козинцев был профессором не только по званию. Широта его образованности удивляла. Прикасаясь к какой-либо теме, пусть попутной, он стремился изучить ее исчерпывающе. Конечно, боковые экскурсы отнимали время, тормозили движение по магистрали, но насколько же воз-

растала весомость делаемого, как расширялся горизонт. Размышления о мотивах жестокости и милосердия в «Короле Лире» привели его, например, к обстоятельному изучению «театра жестокости» Антонена Арто и к полемике с высоко оцененным им спектаклем Питера Брука, которого он любил как друга и художника.

Козинцев пожизненно был мейерхольдовцем, все, написанное им о гениальном Мастере и его театральных концепциях, принадлежит к лучшим страницам необъятной мейерхольдианы. Иным было отношение к Станиславскому. Неосознанно следуя ему в работе с актером, с удовольствием снимая артистов мхатовской школы, он в то же время довольно поздно начал преодолевать теоретические антимхатовские предрассудки времен своей молодости. Прийти к Станиславскоу помогло — вот парадокс! — изучение Шекспирианы Гордона Крэга, особенно «Гамлета» в Художественном театре, осуществленного по планам Крэга Станиславским: от высказываний последнего, приведенных в монографии Н.Чушкина, которую он считал образцом научной реконструкции спектакля, Григорий Михайлович обратился к штудированию Станиславского в целом и, мне кажется, постигал его глубоко.

Начав свою жизнь как художник, ученик Александры Экстер и Натана Альтмана, он свободно ориентировался в изобразительном искусстве всех времен и народов; об этом говорит уровень композиционного мастерства его кадров, а также, в частности, редчайшие увражи его библиотеки. Работая над фильмом, он погружался в искусство эпохи, комната — он писал об этом — становилась похожей на музей. Не будучи коллекционером в общепринятом смысле этого слова, он умел выискивать и собирать всевозможные уникумы и раритеты, иногда курьезные, относящиеся ко времени действия фильма; эта страсть еще больше укрепляла его дружбу с Эйзенштейном, они радовали друг друга своими приобретениями, будь это единственное полное в Ленинграде собрание листов Домье о Робере Макере у Козинцева или все до единого тома «Фантомаса» — у Эйзенштейна, подлинный «желтый билет» петербургской проститутки среди редкостей у первого или меню буфета Государственной думы у второго (впоследствии Эйзенштейн подарил его Козинцеву с дарственной надписью). Так, в интересах работы теоретика и художника составилось, например, у Григория Михайловича уникальное собрание книг на многих языках о шутовстве и шутах, о гротеске в мировом искусстве. Заканчивая какую-либо работу, Козинцев от части материалов стремился избавиться, освобождая место для новых.

Мышление категориями пространственных искусств отражалось и в общей структуре его фильмов, и в отдельных частностях. Однажды в радиопередаче о фильме «Гамлет» я сказал о на редкость выразительном кадре Офелии — юной А.Вертинской: закрыв глаза, покорно подняв руки, она стоит в какой-то неустойчивой позе, пока иссохшие старухи надевают на нее железные обручи — каркас кринолина. «Это «Девочка на шаре» Пикассо», — пояснил мне Козинцев. У Лира—Ярвета, изведавшего все беды, была саркастическая улыбка гудоновского Вольтера.

Русскую литературу, начиная с Ломоносова, русскую драматургию и театр он изучал многосторонне (с завистью я смотрел на тисненые кожаные корешки многотомного «Российского театра» у него в кабинете). Наряду с Шекспиром Гоголь был его крепчайшей пожизненной привя-

занностью, всегда — от раннего фильма «Шинель» вплоть до грандиозной кинематографической «Гоголиады», замысел которой он все последние годы лелеял и успел закрепить на бумаге.

Материальные и нравственные тяготы длительных, иногда не в один год простоев, упреки близоруких директоров в небрежении своими обязанностями не могли заставить его хвататься за случайный сценарий, конъюнктурно выигрышную тему. Стоически верный себе, он работал только по внутренней необходимости и к тому, что выношено, подходил во всеоружии знаний. Белинский был прочитан с карандашом в руке весь, как и славянофилы. Он хорошо знал Маркса. Любя Герцена, перечитывал его постоянно. Восприимчивость его как яркой индивидуальности имела, разумеется, свои границы. Пьесы Чехова до конца оставались вне круга главных его интересов (хотя он предугадал возможность «жестокого» Чехова на сцене); то же и современная бытовая драматургия, но в Шекспире он не чурался изображения быта — вспомним кур на заднем дворе Эльсинора, оскорбивших изящный вкус некоторых критиков. «Надо, чтобы в «Короле Лире» пили чай: мы ставим Шекспира, прочитав Чехова», — говорил он.

...Человек сдержанный, не склонный к душевным излияниям, он в трудные минуты не жаловался, не искал сочувствия. Однажды, только я собрался в Дом кино на картину Ингмара Бергмана, позвонил Козинцев: «Да бросьте, картина так себе, приезжайте лучше ко мне». Зная его отношение к Бергману, я удивился. Когда я приехал, мы пили чай, разговаривали о разном. Потом он сказал, что ему надо идти, собрал в сумку разную снедь, мы вышли вместе, он попрощался. Ясно, понес кому-то передачу в больницу. Но что этот кто-то — Валентина Георгиевна, что она перенесла операцию, и он, волнуясь, попросту не мог быть один — не сказал ни слова. О себе, своем самочувствии не любил говорить, во всяком случае, я не слышал. Углубленный в свои мысли, он иногда глядел как бы поверх людей. В документальном фильме «Один час с Козинцевым» кто-то, говоря о нем, подметил: на улицах Григорий Михайлович выглядит так, будто в этом городе у него нет ни одного знакомого. Самолюбивые люди обижались, считали его высокомерным аристократом, возведшим вокруг себя стену эстетизма.

Изобильное убранство большой квартиры в доме, построенном перед войной для работников «Ленфильма», квартиры, где нет ни одной вещи, не имеющей художественной ценности, как будто подтверждает это, свидетельствуя вместе с тем о почти универсальной широте его вкуса. В меблировке меньше всего представлена модная старина, Александр или Николай Первый. Известная в свое время актриса, режиссер и писательница Надежда Николаевна Бромлей, соратница Вахтангова и Михаила Чехова, говорила надменно: «Красное дерево? Ну, это для присяжных поверенных» (сама коллекционировала ренессанс и барокко). От Григория Михайловича я такого не слышал.

Сидя у Григория Михайловича, можно было путешествовать глазами едва ли не по всем формациям мировой художественной культуры, от древнего и современного народного примитива до авангарда XX века. Европоцентризмом он не страдал, Азия присутствовала равноправно. Чего Козинцев не держал, так это, условно говоря, «передвижников», западных и русских, и вещей эпохи «модерн», теперь, в период «ретро»,

снова модных, — его пристрастия складывались в двадцатые годы, когда левые новаторы все это отвергали. Не было ничего от античности, думаю, из-за того, что подлинное не доставалось, а копий, репродукций Григорий Михайлович избегал, исключением были разве что портреты Мейерхольда работы Бориса Григорьева и Николая Ульянова, вырезанные из книги. (О том, что эстетику античности он ценил, говорит хотя бы громадный, во всю высоту сцены слепок крылатой Ники Самофракийской, появлявшийся на фоне глубокой небесной синевы в финале его спектакля «Гамлет» символом бессмертия человеческой мысли).

Я стал бывать у Козинцевых в пору успехов и, мне казалось, материального достатка.

Так было не всегда.

В книге «Пространство трагедии» говорится с усмешкой: «Я плохой читатель фантастических романов. Трудно быть фантастом в наши дни. Пожалуй, самым невероятным представляется мне такой сюжет: человек спокойно прожил на одном месте, со своей семьей; ничего особенного в их жизни не произошло. Такое может только присниться». Написанные объективным свидетелем современной истории, слова эти подкреплены пережитым лично. Полистаем страницы «Глубокого экрана», соединившего научный анализ творческого пути автора с житейскими воспоминаниями. Сознательная жизнь его начиналась в Киеве 1917—1920-х годов. Кошмарной обыденностью стала оккупация, петлюровские погромы. Но вот бои отшумели. Описание переезда в Петроград напоминает кадры знаменитых фильмов о гражданской войне, такие как эпизод поездки за продуктами в «Коммунисте» Ю.Райзмана.

Учение (в Академии художеств) началось в опустелом, голодном, заледеневшем Петрограде. Согревала не столько печка-буржуйка, сколько революционный энтузиазм сторонника левого фронта искусств.

...Принятые на студию в 1924 году, основатели ФЭКСа вскоре были уволены якобы «по сокращению штатов» после разгрома «Шинели» в печати за формализм (теперь «Шинель» — классика Великого немого). Это была первая в его жизни серьезная авария. В молодости такие вещи переносились легко, тем более, что опала длилась недолго: режиссеров-новаторов допустили к работе без жалованья. Картиной «Одна» они заработали выговор от высокой комиссии — «за проявленный в съемках формализм». И далее жизнь вычерчивала ломаную кривую — как у Эйзенштейна, Шостаковича, Довженко: то высокие награды, то «проработка», запреты и вынужденный простой. После триумфов трилогии о Максиме (Григорий Михайлович сохранил привязанность только к первой серии) прахом пошли три года, затраченные на сценарий о Марксе. Козинцев рассказывал мне, что видел в руках Жданова экземпляр сценария с пометками Сталина. «Нам нужна икона, а вы написали живого человека» — так дословно, с циничной прямотой сказал Жданов. Во время войны немедленным потребностям времени ответили новеллы для боевых киносборников; главная же работа — полнометражный фильм «Простые люди» о буднях оборонного завода, эвакуированного под открытое небо в заснеженную степь (закончен в 1945 году), — была положена на полку и увидела экран лишь одиннадцать лет спустя, перемонтированная чужими руками. Вынужденный подгонять «Пирогова» под обязательные мерки «биографического фильма», Козинцев еще больше пострадал в «Бе-

линском», где ему к тому же навязали соавтора сценария. Как вымучивалась эта картина, я узнал из рукописи той трагической главы «Глубокого экрана», которую в издательстве сочли неудобной для печати и опубликовали лишь посмертно в Собрании сочинений. Об искренности горестного повествования говорит тот факт, что, когда в Москве затеяли было повторный выпуск «Белинского», Козинцев письменно выразил резкий протест. Кроме фильмов изувеченных были фильмы, уничтоженные в зародыше; так, зря пропал совместный с Ильей Эренбургом труд — сценарий «Большое сердце» по роману «Девятый вал»: в декабре 1952 года сценарий запустили в производство, а в мае приказом министерства работа была прекращена. Все это — следствия общего тогда паралича кинопроизводства, но Козинцеву от этого не было легче.

Не умолчу и о бедах иного рода. Мать жены, Ольгу Ивановну, живую, приветливую женщину — она подробно рассказывала мне о своей работе до войны секретарем у В.Шкловского — незаконно репрессировали в 1937 году. По отбытии срока она жила в семье Козинцевых. В 1949 году ее, бесконечно далекую от политики, повторно арестовали и отправили в лагерь строгого режима. Нужно ли говорить, какой черной тучей это легло на семью. Мытарства милой Ольги Ивановны кончились в 1956 году. Недавно Валентина Георгиевна показала мне запись Григория Михайловича, сделанную им в декабре 1969 года, в которой он мысленно возвращается на двадцать лет назад:

«Надо знать жизнь, — учили нас, художников. — Ближе к жизни. Изучайте жизнь. Охотно давали авансы на поездку, отправляли в «творческие командировки». Художник покупал билет в мягкий вагон, поезд подвозил художника ближе к жизни.

Иногда сама жизнь приближалась к нашему брату.

— Срочно приезжайте в Комарово и заберите вашего ребенка, — позвонил телефон из пригорода. — Говорят из органов. Мы приехали за вашей тещей.

На полянке перед домиком, который мы снимали на Карельском перешейке, играл мой маленький сын. У веранды на табуретках сидела мать моей жены, рядом устроились два незнакомых мне человека. Они мирно сидели на солнышке, наблюдая за мальчиком.

Моя жена, приехавшая со мной, продолжала плакать.

Человек с брезентовым портфелем показал мне ордер на арест.

— Ничего, — сказала мне Ольга Ивановна (она до этого просидела десять лет), — и там люди.

Она привычно села на заднее сиденье машины между двумя приезжими.

Мы увидели ее через семь лет, после реабилитации».

После «Белинского» Козинцев как кинорежиссер оказался в длительном простое. Дальнейшее совершалось отчасти на моих глазах. Григорий Михайлович вновь обратился к Шекспиру, готовился к спектаклю «Гамлет» в Академическом театре драмы имени Пушкина (показан в марте 1954 года), продолжал научные шекспироведческие исследования, всегда у него сопровождавшие сценические или экранные претворения пьес.

После 1953 года кинематография оживала. Призванный на «Ленфильм» и поддержанный новым директором, режиссером С.Д.Васильевым, Козинцев поставил «Дон Кихота». Фильму открыли зеленую улицу. Зато намерение поставить «Гамлета» не нашло понимания в министерст-

ве и было осмеяно фельетоном одного угодливого сценариста как бегство от современности. Постановку наконец разрешили, но перед самыми съемками вдруг урезали смету. Это была почти катастрофа. Приведенный в отчаяние режиссер на ходу менял решения, выношенные годами, сводил в одно место действия разные по духу эпизоды...

Все же «недобрый период» — так обозначил его Козинцев — кончался. И быт полегчал. На гонорар за «Дон Кихота» было устроено убежище в Комарово (щитовой сборный домик с верандой). Фильм, у нас не вполне оцененный, имел успех за рубежом; из поездок с ним по городам ФРГ, Бельгии, Голландии режиссер привез и показывал мне большой альбом газетных и журнальных вырезок, поднесенный прокатчиками; горячо приняли фильм в испаноязычных странах, прежде всего на родине Сервантеса, — его признали лучшей из шестнадцати снятых к тому времени киноверсий великого романа.

«Гамлет», подоспевший точно к 400-летию Шекспира, торжественно отмеченному во всех странах, принес режиссеру, как известно, звание народного артиста СССР, массу высоких наград и премий. Почетным следует, в частности, считать выбор фильма для открытия нового культурного очага — Линкольн-центра в Нью-Йорке.

Замечены были и литературные труды Козинцева. Внимание мировой кинематографической общественности обратила на себя статья «Глубокий экран»; книгу «Наш современник Вильям Шекспир», вышедшую у нас двумя изданиями, перепечатали в Англии и Америке.

Многолетняя работа над трагедией «Король Лир», начатая перед войной спектаклем БДТ, завершилась постановкой фильма, которому, к слову сказать, аплодировала и взыскательная, особо компетентная аудитория — Международный Шекспировский конгресс в Канаде; а ранняя статья о «Лире» выросла в замечательную книгу «Пространство трагедии» (автор ее, увы, не увидел, но успел подписать к печати).

Множились призы, вещественные знаки премий и наград; Козинцев выставил часть их в коридор, на полку вешалки, смеясь, что походит регалиями на отставного борца. Ровно год, согласно статуту, прожил у него переходящий приз[2], оригинальной формы скульптурная группа литого серебра (взамен прислали на память плоское изображение, инкрустированное на дощечке). Приз этот присуждался крупнейшим режиссерам современности; от Козинцева он перешел, кажется, к Алену Рене; Григорий Михайлович этим причислением к кругу избранных почти нескрываемо гордился. Участились поездки за рубеж. Козинцев хорошо знал английский и в помощи переводчиков не нуждался. Его наперебой приглашали то на фестивали, то на симпозиумы, то, как в Швецию, читать лекции и проводить занятия со студентами киноинститута. Высокий и стройный, без лишнего грамма жира, он всегда, даже в вельветовых домашних брюках, выглядел элегантным. Такт, выдержка, приметы человека элиты, европейски образованного интеллектуала — все помогало ему с безупречным достоинством представлять нашу культуру за рубежом; но фестивальной суетой сует он скоро стал тяготиться.

— Каждому хочется видеть жизнь из президиума, — сказал какой-то из персонажей хорошо знающего в этом толк А.Софронова. Ради сидения в президиумах Григорий Михайлович ничего специально не делал, иногда откровенно от этого уклонялся. Помню, в антракте одного высокого

кинематографического собрания мы прогуливались в фойе. К нему подошел один из руководителей, о чем-то коротко переговорил. «Мне предложили огласить некую официальную декларацию, но я от этого почетного поручения отказался: сказал, что не умею говорить по бумажке», — сообщил Козинцев, опять присоединяясь ко мне в общем кружении по фойе.

Пребывание во всевозможных жюри и президиумах могло бы дополнительно питать олимпийство Козинцева, но, повторяю, оно было кажущимся. Не все видели, что он, такой будто бы отгороженный от людей безупречной корректностью, безукоризненной вежливостью, такой отпугивающе эрудированный, на самом-то деле жил как с ободранной кожей. Всякая гримаса кричаще противоречивой действительности, всякий ее трагический диссонанс, сталкивался ли он с ним вблизи или на газетной странице, отзывался острой болью. Он был не только, как каждый из нас, представителем вида «человек разумный», но более всех, кого я знал, был также «человек страдающий». В быту, в ораторских выступлениях блистал юмор, а глаза у него были грустные.

Размышляя о движении искусства от Шекспира к Чехову и о том, как теперь, после Чехова, ставить Шекспира, он писал:

«Кровавая мелодрама, казалось бы, давно чуждая реальности, умерла на сцене и ожила (да с какой еще силой!) в жизни: политические предательства, подделка документов, тайные убийства, карьера на крови близких — разве все это лишь театральная небывальщина?..

Пока искусство искало средства выражения медлительного течения будней, кровавая мелодрама вошла в быт, стала повседневностью не более исключительной, чем чеховские чаепития или игра в винт. Так это и нужно снимать — будни государственных переворотов, смен властей, политических преступлений».

Сколь ни тягостными бывали личные, семейные беды, Козинцев не погрязал в них, не заслонялся ими от чужого горя. Напротив, свои несчастья обостряли чуткость к чужим, человеческую отзывчивость. Он принимал близко к сердцу, до физической боли, и несчастья людей, находившихся рядом (так, в больнице, в последние дни своей жизни, он все время просил Валентину Георгиевну позвонить мне, справиться о здоровье моей тяжело больной жены), и все то ужасное, что творилось на свете. Потому-то так настойчиво проходит в его писаниях мысль: «Искусство отражает жизнь? — разумеется! Но не зеркально. Только бездушный предмет, базарное стекло, покрытое амальгамой, просто отражает. Отразить в искусстве страдание можно только состраданием, ненавистью к источнику горя».

Тут я подхожу к лейтмотиву, идейной доминанте его творчества. Козинцев не принадлежал к числу режиссеров «мастеровитых», чья душа — не больше, чем пустующая квартира с удобствами, сдаваемая внаем очередному постояльцу-сценаристу. Такие режиссеры решают задачи, подсказанные случаем, злобой дня, и понятия не имеют о том, что Станиславский называл сверхзадачей. Такой сверхзадачей всей жизни Козинцева в искусстве был протест против силы, из века в век угнетающей человека:

«Я с детства ненавидел эту силу — мерзкую смесь невежества и жестокости, косности и злобы. Я узнал ее в царской гимназии, видел своими глазами на улицах в дни гражданской войны, когда торжествовала контрреволюция, глумились погромщики и ерничали каратели. Она, эта

сила, меняя обличья, веками втаптывала сапожищами в грязь человеческое достоинство, чтобы, вышколив страхом, взрастить безропотность, превратить человеческое существо в дудку, на которой по казенным нотам смог бы высвистывать нехитрый мотив любой чиновник. Человек, восстающий против такой силы, всегда был нашим героем».

Как несчастья не озлобили Козинцева, так удачи не сделали самодовольным конформистом, не ослепили, не заглушили совести — основы его бытия. Тема, так ярко изложенная в приведенном отрывке, еще сильнее выговорена в «Короле Лире», фильме, где нескончаемое от века шествие горя по опустошенной сражениями земле втягивает в себя одного за одним и бедных нагих несчастливцев, и вчерашних властителей: каждый в свою роковую секунду слышит неумолимый зов смерти (изумительные звучания нашел Шостакович). Но в пламени всемирного пожара, заставляющего думать об атомной войне, не сгорают нравственные ценности — доброта, любовь, верность, отвага в борьбе со вселенским злом, способность человека труда отстаивать жизнь на пепелище.

Еще одна, глубоко интимная, личная тема Козинцева проходит через фильм — воплощенная в образе Шута тема искусства, попираемого тиранией. В «Короле Лире» Шут не из льстецов, угождающих силе. Он, похожий у Олега Даля на мальчика из концлагеря, понуждаемого играть на плацу, режет правду в лицо владыке. Король мчится в повозке, укрытый от непогоды, а Шут дрожит на запятках под ледяным ветром; солдаты пинают его ногами, но скорбная дудочка не перестает тревожить совесть.

Между «Гамлетом» (март 1964) и «Королем Лиром» (ноябрь 1970) прошло почти шесть лет. Мне казалось, что успех «Гамлета» мешает режиссеру сосредоточиться на следующем фильме; оказалось, что он помогал и исканию новой образности: так, скажем, поездка в Японию, знакомство с ее искусством на месте помогли утвердиться в собственных представлениях о том, что же такое художественная простота.

«Король Лир» запущен в производство, кончается подготовительный период, счет времени пошел на дни. Григорий Михайлович приводит меня в комнаты съемочной группы — показывает эскизы Енея, развешанные по стенам; мне полюбился один: лестница карабкается по наружной стене башни. Я долго хожу вокруг огромного прямоугольного стола с подробным макетом целого города, который в конце, подожженный солдатней Эдмунда, превратится в пепелище.

Макет уже воплощается на натуре в полную величину; уже подобран (удачно) ансамбль исполнителей; но артиста на роль Лира все еще нет. Задача исключительной трудности. Можно ли после Лира—Михоэлса выводить короля традиционно величественным старцем с развевающейся бородой! Однажды Григорий Михайлович показал мне журнальную вырезку: человеческое лицо все сплошь в морщинах, не разберешь, женщина или мужчина. Возраст? Сто лет, а может, тысяча. Воплощенная старость. Долго всматривается: вот Лир? Нет, его Лир и бесконечно стар, и крепок. Козинцеву нужен не декоративный актер на амплуа театрального героя, но острохарактерный; однако не просто характерный (таких много), а такой, что способен был бы и на едкую иронию, и на взлеты трагизма, — иначе не выразить парадоксальную причудливость персонажа, каким он виделся автору фильма. В «Дневнике режиссера», ставшем книгой «Пространство трагедии», без утайки поведано о муках поиска:

перепробовали множество кандидатов с противоположными актерскими данными, метались из крайности в крайность. Живя летом в Доме творчества кинематографистов в Репино, неподалеку от Комарово, я стал свидетелем очередной затянувшейся попытки. Много дней подряд Григорий Михайлович в определенный час приходил заниматься с актером Театра имени Вахтангова Н.С.Плотниковым, ярким, но склонным, скорее, к бытовой комедии. Подолгу беседовали, проходили куски роли. Занимались наедине, но Козинцев, уходя, приглашал меня прогуляться лесной просекой в его сторону и рассказывал. Позднее показал мне много (штук сорок—шестьдесят) фотопроб, все еще продолжая надеяться. Кинопробы разочаровали его совершенно. Меня пригласили на просмотр, но я не смог прийти и знаю о неудаче со слов Козинцева и Добина, прибавившего свое «нет» к сомнениям постановщика. Наконец, появился Юри Ярвет, правда, почти не говоривший по-русски, но его идеально продублировал З.Гердт.

Григорий Михайлович говорил, что в своем фильме любит сцены, которых нет у Шекспира. Мне понравились не все. Переезды Лира из замка в замок или, скажем, стремительный проход, когда он, почти не глядя, жестами указывает, что хочет взять, покидая трон, показались затянутыми; помнится, я сказал, что в теле фильма избыток соединительной ткани. Зато потрясли меня другие — пронзительные — догадки режиссера. Нищая голытьба со старухами и детьми тянется отовсюду к королевскому замку, ожидая чуда, не зная, под каким теперь будет господином. Сирая земля, жалкий огород на косогоре. Эдгар крадет с покосившегося пугала лохмотья, чтоб неузнанным влиться в вереницу бродяг. Толпы беженцев бредут по бездорожью, гонимые великими бедствиями войны. Лир поедает коренья и пьет из лужи на заброшенном поле. Быстрые, равнодушные солдаты Эдмунда поджигают жилища. Герцог Олбени листает книгу в своей библиотеке ренессансного гуманиста. Эдгар, похоронив слепого отца, подбирает чей-то брошенный меч — идет сражаться за справедливость. Поверженный Эдмунд корчится в грязи (жестокий кадр, напомнивший мне Куросаву). Быстрые струи реки, вопль Лира, повторяемый эхом: «навек, навек, навек, навек»... Дудочка Шута среди развалин (и вся линия Шута). И образ каждого места действия, — все они тут, по выражению Козинцева, «действующие места».

Последний фильм Козинцева и писавшаяся перед ним, рядом с ним, после него драгоценная в моих глазах книга «Пространство трагедии» и оставшаяся в записях «Гоголиада» — ступени подъема. В фильмах одно могло получиться лучше, другое хуже. Но в духовном своем развитии Козинцев всю жизнь шел только вверх, только вперед. И вели его Время и Совесть («Время и совесть» — название книги его записей, собранных Валентиной Георгиевной).

Возвращаясь мыслями к началу своего пути, Козинцев в «Глубоком экране» писал: «Мы старательно, изо всех сил глядели и мало что видели. <...> В искусстве зоркость нельзя усвоить, до нее нужно дорасти. <...> Пока что мы учились «на кинематографиста». Предстояло учиться «на человека».

Всю жизнь, не щадя сил, не изменяя себе, он учился «на человека». И хочется отнести к нему слова его любимого Шекспира:

«Да, человек он был...»

В.В. ГОРЮНОВ

Одно мерило — экран

О Козинцеве писать трудно. Мне в особенности. Я не был в числе его близких друзей — думаю, что лишь немногие имеют право считать себя близкими друзьями Григория Михайловича. Он всегда был не то чтобы замкнут или необщителен — в нем все время шла какая-то невидимая стороннему глазу, но явственно ощущаемая работа. И занятый этой работой, поглощенный ею, он просто не имел времени на необязательные «светские» общения. Обстоятельство это, став свойством характера Григория Михайловича, особенностью его натуры, создавало подчас определенную дистанцию между ним и собеседником. Дистанцию, которая не позволяла фамильярно отнестись к этому человеку.

Я сказал, что мне трудно писать о Козинцеве. И не только потому, что я не был его другом. Но и потому, что в работе мы часто спорили, придерживаясь разных точек зрения по тому или иному вопросу. Я и сейчас продолжаю мысленно наш спор...

Портретный грим — мои коллеги-гримеры могут это подтвердить — самый трудный. Здесь любая вольность может обернуться фальшью. Но и буквалистом быть не следует — какая-нибудь не очень обязательная деталь вдруг заслонит собой характер, неожиданно исказит облик того, чей портрет создается.

Козинцева я знал много лет. Работая на одной студии и постоянно общаясь с одними и теми же людьми, невольно «обо всех все знаешь». Так уж заведено в кино. Здесь все «свои» и все на виду. В работе мы, однако, долгое время не встречались. У Григория Михайловича были другие гримеры. А я работал с С.Эйзенштейном, Ф.Эрмлером, В.Петровым, С.Васильевым... Это были разные художники, с разным видением мира, но общие принципы поисков внешней выразительности образа, внешнего облика героя у них примерно совпадали. А может, мне так просто казалось, потому что я привык к ним — с каждым сделал не одну картину. И то, как они работали со мной, а я с ними, никак не походило на то, о чем рассказывали гримеры, ассистенты, актеры, работавшие с Козинцевым.

И вдруг... С каждым человеком, наверное, случается это «вдруг», меняющее или, во всяком случае, будоражащее, казалось бы, прочно установившуюся жизнь. Так вот, вдруг подходит ко мне Козинцев и предлагает работу на картине «Пирогов». Наотрез отказаться как-то неудобно. Поэтому я ответил уклончиво: «Мы с вами никогда не работали, Григорий Михайлович, у нас разные мнения о гриме, разный подход к поиску внешнего облика героя — будем ссориться».

Но Козинцев не отступал: «Давайте попробуем. Я думаю, мы с вами, Василий Васильевич, поладим».

Те, кто знал Козинцева, меня поймут. Он так говорил и так смотрел, что отказаться, если уж он настаивал, было решительно невозможно.

Словом, я согласился, а у самого на душе скверно: наверняка ссо-

риться будем. Я в то время увлекался идеями Эйзенштейна о пластике актера, о поисках внешней выразительности, о соответствии внешнего облика и внутреннего мира персонажа — о их взаимосвязи и взаимозависимости. Привык я и к методам работы Эйзенштейна с гримом. Он нарисует эскиз, даст идею, а ты ее развиваешь и воплощаешь. Мне такая ясность и определенность в работе особенно по душе, я ведь и по сей день работаю быстро, такой уж у меня характер нетерпеливый.

А Козинцев, я слышал (и это оказалось правдой), внешний облик ищет долго, мучительно, все время сомневается. Эскиза грима никогда не делает.

Приступили к работе. На роль Пирогова пробовался К.Скоробогатов. Фотографии Пирогова у меня были, Скоробогатова я знал. Предлагаю Козинцеву свой вариант грима — соглашается. Я обрадовался: работа с понимания начинается. Потом уж я узнал — Козинцев никогда не отбрасывает предложение специалиста, даже если не уверен в его целесообразности. У него всегда было одно мерило — экран. «Экран покажет» — его любимое выражение, пожалуй даже — его профессиональное кредо.

Тогда все пробы нужно было утверждать в Министерстве кинематографии. Посмотрели там Скоробогатова и сказали: «Стар для Пирогова». Козинцев расстроился: очень уж хотел, чтобы играл Скоробогатов. Решили попробовать Скоробогатова омолодить. Для гримера это дело техники. Сказано — сделано. Начались съемки. Скоробогатов каждый день жалуется: омолаживающие лицо подтяжки мешают ему играть. Сейчас уж можно секрет раскрыть — с полкартины мы эти подтяжки убрали. И никто в группе этого не заметил, в том числе и Козинцев.

Вспоминаю об этом, чтобы подчеркнуть характерную, на мой взгляд, черту личности Козинцева. Он всегда долго искал актера на роль, трудно находил его внешний облик, трудно вообще привыкал к незнакомому человеку. Но, привыкнув, доверившись артисту, мог и не заметить каких-то перемен в нем, а заметив — терпимо к ним относился. Так было с образами, создаваемыми актерами на экране, так было и с реальными, живыми людьми, с которыми Григория Михайловича сводила жизнь. Ему было трудно после А.Москвина работать с И.Грицюсом, трудно было «перейти» и на Горюнова, но, сработавшись с новым человеком, членом своего, вообще-то, постоянного коллектива, он уже не менял своих привязанностей, прощая и тяжелые характеры, и обиды, порой несправедливо кем-либо из нас ему нанесенные.

В возможности избранного актера Козинцев верил безгранично. Никогда не «зажимал» его жесткими рамками своей трактовки, доверял и молодым, неопытным, которых охотно брал на очень ответственные роли. Вертинская играла Офелию, Шендрикова — Корделию, Даль — Шута... Все сомнения относительно актеров покидали его, как только фильм начинал сниматься. В подготовительном же периоде...

Я помню только один случай, когда на главную роль в фильме Козинцева пробовался единственный кандидат: Смоктуновский на роль Гамлета. Но и в этом случае пробы были настолько сложными по своим заданиям и длительности, что Смоктуновский допытывался у меня: не пробуется ли кроме него кто-нибудь еще на роль Гамлета?

Козинцев очень серьезно относился к внешнему облику персонажа — к гриму, костюму. Но так как у него всегда было лишь самое общее представление о внешнем облике героя (определяющее значение для не-

го имела прежде всего философия, духовный стержень персонажа), а претендентов на роль было всегда много, поиски внешней выразительности постоянно меняли свою направленность. Они зависели от внешних данных очередного кандидата, его темперамента, манеры носить одежду, говорить, двигаться...

Для меня период проб был всегда самым мучительным. Козинцев сначала давал поиски вариантов грима на откуп гримеру, ограничиваясь, как правило, весьма общими пожеланиями. И сколько я ни добивался: «Григорий Михайлович, ведь есть же у вас представление о внешности героя, нарисуйте, набросайте эскизик: чего вы хотите, что вам нужно?» — Козинцев всякий раз ловко уходил в сторону: «Делайте, Василий Васильевич, я вам доверяю». И ждал кинопробы. Повторяю, только экран давал ему решение. Это не значит, конечно, что, увидев кинопробу того или иного актера, Козинцев сразу же делал вывод о его пригодности или непригодности для данной роли. Он и потом еще долго пробовал и искал, но именно только экран давал ему возможность что-то решительно отбросить, а что-то приберечь. Когда же актер утверждался на роль и становился ее исполнителем, Козинцев добивался определенности грима и тогда уже настойчиво побуждал меня строго следовать своему замыслу.

В профессиональной среде было много разговоров и толков по поводу актерских проб на роль Лира. Козинцев пробовал на Лира такое количество разных по своим внешним данным, возрасту, темпераменту исполнителей, что на студии даже поговаривали о неготовности Козинцева к работе, об отсутствии у него сложившегося представления о личности главного героя будущего фильма.

На самом же деле все было гораздо сложнее. Григорий Михайлович приступал к съемкам, «вооруженным до зубов». К каждой своей картине он готовил себя по нескольку лет и знал буквально все о предмете очередной постановки. Для тех, кто работал с Козинцевым постоянно, его долгие, мучительные поиски актера на ту или иную роль были рабочими буднями. Так, мы долго искали Офелию, и перед принятием окончательного решения Григорий Михайлович, помню, даже провел в группе своеобразный референдум: каждый из нас на отдельном листочке бумаги написал имя той актрисы, которая, по его мнению, подходила более других. Большинство назвало Анастасию Вертинскую.

Что же касается Лира... Я уже говорил, что Козинцев безгранично доверял актеру. Прекрасно понимая, что в таком фильме, как «Король Лир», от актера зависит особенно много, он придирчиво проверял себя, ход своих мыслей. Именно этим и следует объяснить количество и разнообразие предпринятых им проб.

Помню, как-то он принес мне портрет Хемингуэя и долго пытал меня: что из внешнего облика этого писателя можно взять для Лира? Мы пробовали снимать актеров с бородой и без оной, в париках и без волос — но все что-то не устраивало Мастера. Лицо! Нужно было найти характерное лицо! Здесь надобно сказать, что Козинцев, стремясь максимально приблизить героя классической пьесы к нашим дням, был в своих шекспировских картинах очень осторожен с гримом. Так, он настаивал, чтобы мы не перегримировали Смоктуновского в «Гамлете». И перебирая кандидатов на роль Лира, он тоже оставался верен себе: найти лицо, глаза — вот что было важно, только найдя глаза Лира, он мог перейти к гриму.

Поиски исполнителя затягивались, Козинцев приходил в отчаяние, я начинал «закипать». Сколько претендентов — именитых, талантливых — и все не то! Да я и сам видел, что не то. Но хоть бы словом обмолвился: чего он хочет, каким — хотя бы примерно — видит своего Лира? Так нет! «Давайте еще раз попробуем, Василий Васильевич. Как вы считаете, бородка ему (имярек) подойдет?»

Всех выручила Инна Григорьевна Мочалова, ассистент Григория Михайловича. Как раз в тот момент, когда казалось, что наши поиски зашли в тупик, она предложила Юри Евгениевича Ярвета, снявшегося до этого у нас на «Ленфильме» в «Мертвом сезоне». Я работал на этой картине, знал Ярвета и, когда он сел в мое кресло в гримерной, сразу понял — актер найден! Козинцев поначалу сомневался: молод. Ярвету было тогда лет пятьдесят. Но тут уж я гарантировал: состарю. Был сделан пластический грим и... Итог известен сегодня всем. Сам Ярвет долго не мог поверить в то, что он будет Лиром. И «разошелся» лишь с полкартины. Козинцев сразу понял: актер нашел себя и ему надо помочь. И пошел на пересъемку многих метров материала...

Создание фильма — процесс долгий и сложный. Умение управлять этим процессом и есть режиссерское искусство. Режиссеры в кино работают по-разному. Одни делают ставку на работу с актерами, другие, к примеру, увереннее всего чувствуют себя в монтажной. Я затрудняюсь определить, что было ближе Козинцеву — павильон или монтажная. Или письменный стол. Мне же лично всегда импонировало и его доверие ко всем участникам съемочного коллектива — к их опыту и профессионализму, и его умение объединить усилия многих в единое целое. Он, казалось, лишь корректировал мнение того или иного члена съемочного коллектива, но при этом всегда умел точно сформулировать главное.

Я вспоминаю, сколько споров вызвало его желание снимать в роли Шута в «Короле Лире» Алису Фрейндлих, а затем, когда выяснилось, что актриса по личным обстоятельствам не сможет участвовать в работе, — Олега Даля. Аргументы противников, среди которых находился и я, казались «неотразимыми»: постановок «Лира» были сотни в разные годы, в разных странах, и Шут во всех этих постановках был стариком. Но Козинцев не уступил.

...После «Короля Лира» Козинцев собирался обратиться к Гоголю. Сценарий «Петербургских повестей» был почти написан, и Григорий Михайлович напряженно размышлял над его экранным воплощением. Мы вели уже предварительные беседы по гриму отдельных персонажей... И теперь так странно, так больно говорить обо всем этом в прошедшем времени. В безвозвратно прошедшем времени...

Й.А. ГРИЦЮС

Три фильма

С начала пятидесятых годов кинематографический мир сотрясался от грома нескончаемых дискуссий, оппоненты брали друг друга за грудки: обычным, широким, поли, варио или еще черт ведает каким должен быть экран? Какому из них под силу раскрыть масштабы современной кинематографической мысли и вместе с тем обеспечить стабильный доход? От жара аргументов обугливались трибуны: широкий, поли, варио!!! В оглушительном гуле спора раздался тихий, но твердый голос: «Экран должен быть глубоким». это требование в 1959 году высказал Григорий Козинцев.

В первых рядах тех кинематографистов, которых мы, студенты ВГИКа, считали, можно сказать, полубогами, был Козинцев. Если бы в 1954 году, во время защиты диплома, кто-нибудь сказал, что через два года мне доведется работать в группе, руководимой Козинцевым, а спустя восемь лет — сотрудничать с ним в качестве оператора-постановщика, я бы, наверное, принял это за издевку.

В 1955 году я помогал оператору В.Фастовичу на съемках «Чужой родни». К осени группа вернулась из экспедиции — фильм практически был снят, осталось несколько смен на разные «заплаты» в эпизодах. В павильон, где мы снимали, как-то зашел Андрей Николаевич Москвин. «Вяча, — как всегда, мрачно обратился он к оператору, — отпустите Йонаса в отпуск. Загнанные клячи мне не нужны». Так я был приглашен работать вторым оператором «Дон Кихота».

«Дон Кихот» был последним фильмом, который эта «могучая кучка» снимала in согроге. Режиссер Г.Козинцев, оператор А.Москвин, художник Е.Еней, директор фильма М.Шостак. Не помню, почему музыку к фильму писал не Д.Шостакович, а К.Караев. Большую часть членов съемочной группы составляли постоянные соратники. О подобном ансамбле музыкантов говорят — «сыгранный». Эти люди так «сыгрались», что на съемочной площадке почти не разговаривали друг с другом. Вообще такой тишины и спокойствия, какие царили на съемках фильмов Козинцева, мне больше нигде и никогда не приходилось встречать.

Только «экипа» Москвина вся состояла из новичков в этом коллективе. Москвин, если его помощники чего-нибудь стоили, старался по возможности быстрее выпустить их на самостоятельную дорогу, так что для следующей работы приходилось рекрутировать новобранцев. Ну, а если они были растяпами... «Старик» (Москвина мы называли «стариком», хотя в 1955 году он был моложе, чем я сегодня) не терпел растяп на только в своем непосредственном окружении, но и вообще в группе. Работу он организовывал так, что при взгляде со стороны могло создаться впечатление, что снимаем фильм мы с Эдуардом Розовским — вторые операторы. Москвин — это была его манера работы — был словно «че-

ловек-невидимка». Тихо, но не на цыпочках ходил он по декорации, в которой Григорий Михайлович работал с актерами, жестами приказывал включить, направить, поправить то один, то другой светильник, изредка заглядывал в видоискатель камеры. Когда наконец, закончив репетицию, режиссер оборачивался в поисках «невидимки» («Андрей Николаевич, как мы все это будем снимать?»), Москвин, не очень мелодично, пронзительно свистел, включался установленный свет, камера стояла на месте, казалось, командуй «мотор» и — вперед. Конечно, я несколько утрирую, после москвинского свистка еще долго и кропотливо Григорий Михайлович и Андрей Николаевич, по очереди глядя в видоискатель, уточняли, дорабатывали, порой вообще переделывали — ведь Козинцева постоянно одолевали не только идеи, но и сомнения (может быть, это взаимосвязано? Если у тебя одна-единственная смутная идея, какие могут быть сомнения?). Мне хотелось только проиллюстрировать характер сотрудничества этих великих мастеров экрана.

А потом Москвин тяжело заболел. Несмотря на наше с Розовским молодечество и иллюзорную самостоятельность, ни Козинцев, ни Москвин не решились доверить нам всю ответственность за съемки на натуре, где рядом с творчески-производственными проблемами всегда возникает бесконечное множество непредвиденных, порой весьма трудно преодолимых факторов. Натурные сцены «Дон Кихота» мы снимали под руководством А.Дудко.

Сколь огромное значение Козинцев придавал пластическому решению фильма, мы по-настоящему поняли только тогда, когда в группе не стало Москвина. Режиссер задумал снимать «Дон Кихота» без всех известных испанских банальностей, без корриды и кастаньет, без серенад и ослепительных фехтовальных поединков. Его Ламанча — это испанский Миргород со знаменитой лужей в центре города. Там испокон веков ничего не происходит и ничего не меняется. Так устроен мир. Все этим довольны и не хотят ничего другого. Только чудак Дон Кихот не может согласиться с таким миром, где царят несправедливость и обман.

Ламанча — Миргород? Где же его найти? Пришлось создать, прибегнув к помощи пейзажей Крыма и собственного воображения.

Места съемок были найдены и утверждены ранней весной, ранней же весной начали строить декорации, в начале лета группа прибыла на съемки, и — о, ужас! — «Ламанча» зазеленела, зацвела... Щедрая крымская природа, такая изумительная, всеми любимая, на памятных открытках разрекламированная, совершенно не сочеталась с пластическим замыслом Козинцева, Москвина и Енея.

Козинцев поднял панику, он был в ярости. Вообще он, в высшей степени интеллигентный человек, вероятно, никогда в жизни не произносивший «крепкого словца», тем не менее не отличался излишней терпеливостью. На этот раз палку в колеса вставила сама природа, начало съемок пришлось все же отложить. Однако у нашей группы не опускались руки: была создана бригада «поджигателей» — они поливали съемочную площадку соляркой и жгли траву и кусты. Еще долго потом, даже при съемках черно-белых фильмов, у меня сжималось сердце, если в кадре обнаруживался клочок зеленой травы.

Сегодня, спустя тридцать лет, я вспоминаю ту пору и сам себе завидую: такая литература, такой режиссерский замысел, трудно воплотимые, но точно сформулированные пластические задачи, общение со сценари-

стом, неповторимым сказочником Евгением Шварцем, с актерами, имена которых ныне звучат как имена героев легенд, — Николаем Черкасовым, Юрием Толубеевым. А мне тогда было только двадцать семь...

Снятый ценой титанических усилий, «Дон Кихот» сразу же получил международное признание. Известный американский писатель У.Сароян, посмотрев фильм, даже написал новеллу. Мало того — произведение было показано во франкистской Испании, которая, как известно, тогда даже не поддерживала дипломатических отношений с Советским Союзом. Козинцев был первым советским режиссером, получившим в то время торжественное приглашение в Сан-Себастьян.

В 1954 году Козинцев поставил «Гамлета» на сцене ленинградского Театра им. Пушкина. Именно в то время, еще до начала «Дон Кихота», он уже готовился к тому, чтобы снять его в кино. Не знаю, что помешало тогда воплощению этого замысла, — его реализация возобновилась только в 1960 году. Москвин пригласил меня работать вместе с ним на этот раз, как говорится, на равных правах, но в феврале 1961 года он скончался. Таким образом, мои связи с «Ленфильмом» прервались. И я был очень удивлен, когда однажды вечером мне позвонили со студии и от имени Козинцева пригласили снимать «Гамлета».

В съемочной группе «Гамлета» я появился в то время, когда большинство основных исполнителей — И.Смоктуновский, Ю.Толубеев, М.Названов — уже были не только найдены, но и утверждены. Шли усиленные поиски лишь исполнительниц ролей Офелии, Гертруды и некоторых второстепенных персонажей, хотя при Григории Михайловиче я, пожалуй, не рискнул бы произнести слово «второстепенный» — такого понятия для него просто не существовало. Все, чем мы занимались, было первостепенным, необыкновенно важным и делалось с подобающей серьезностью. Боже мой, сколько мы наснимали проб уже утвержденных актеров! Григорий Михайлович искал, и в эти поиски вовлекал актеров, художников, гримеров, костюмеров, оператора, словом, всю группу. Путем бесконечных проб устанавливался грим: абрис лица, форма головы, прически, соотношения тонов, глаза, — Григорий Михайлович настаивал, чтобы у Гамлета были светлые, бездонные, добрые глаза, какие у Смоктуновского на пленке, которую мы использовали, как раз и не получались. Еще и еще раз просматривались эскизы декораций, костюмов, оружия. Оружию, занятому на съемке, Козинцев придавал огромное значение и отбирал его в фондах известнейших наших музеев с особой придирчивостью.

Оператор, разумеется, не актер, но и в операторской жизни «Гамлет» бывает только однажды; неудивительно, что в Ленинград я приехал с замирающим сердцем и головой, распухшей от всевозможных замыслов. Однако достаточно было нескольких часов общения с режиссером, как выяснилось, что мои пластические замыслы не годятся для этого фильма. В то время Козинцев написал: «Думая об определении пластики, способной выразить «Гамлета», приходишь к странному слову: «серьезность». Не годятся «нарядная» (бархатная маслянистость черного), «экспрессивная» (диспропорция реальных отношений широкоугольной оптикой) и, уж конечно, «коммерческая» (блеск парчи и стекляшек, крупные планы красоток). Слова бывают достойными, серьезными. Будем стремиться к достойным, серьезным кадрам».

Григорий Михайлович не терпел никакой фальши, чуял ее на расстоянии и корчевал беспощадно, где бы она ни появлялась: на съемочном объекте, в игре актеров, во взаимоотношениях — везде. Он почти никогда не подсказывал в мелочах, редко давал конкретные указания по тому или иному частному поводу, его объяснения всегда касались основополагающих принципов, глубинного понимания снимаемого материала, философской трактовки, словом, он старался, чтобы каждый участник постановки, имея ясную цель, искал и находил конкретные решения сам. Эти находки он либо принимал, либо отвергал, либо дополнял, переосмысливал. У некоторых малощепетильных исполнителей ролей могло создаться (и порой создавалось) ложное представление, что все решения, удачные находки, результаты общих усилий — это плоды их единоличного авторства.

Впоследствии, уже заканчивая съемки, Козинцев нашел точную формулу пластики «Гамлета»: «Камень, железо, огонь». Да, камень — это Дания-тюрьма, жернова тоталитарного государства Клавдия; железо — оружие для войны и охраны тирана, для парада и коварства; огонь — немеркнущий свет гуманизма, идеи Ренессанса, слишком рано достигшие мрачной феодальной Дании и оттого погубившие Гамлета, принесшего этот огонь. Казалось бы, все так ясно и закономерно, однако мы это поняли лишь тогда, когда на экране уже выкристаллизовывались контуры будущего фильма. Процесс создания картины был необычайно увлекательным, хотя и нечеловечески трудным. Сегодня я даже удивляюсь, что Козинцеву хватило мужества для этого гигантского труда — одни только съемки продолжались год, а весь фильм стоил ему почти четырех лет непосредственной работы над ним.

«Короля Лира», как и «Гамлета», Козинцев сначала поставил на театральной сцене. Позднее он писал, что с самых первых дней работы, ставя на сцене произведение, предназначенное именно для сцены, ему не хватало масштаба, пространства, подлинных фактур, крупных планов героев...

«Новая постановка никогда не являлась для меня чисто профессиональной работой, — этими словами начинает Григорий Михайлович свою книгу «Пространство трагедии», — речь шла не только о применении к делу специальных знаний или опыта. Приходилось как бы начинать жить заново. События и судьбы, иногда выдуманные столетия назад, врывались в твою жизнь, занимали в ней все большее место. И случалось так, что вымышленное начинало казаться действительным: день за днем открывались все новые, совершенно реальные черты особого мира, людей, его населяющих. Чей-то чужой мир сливался с твоим. И начинала образовываться плоть кинематографических образов, слова становились видимыми. А потом самое натуралистическое искусство — фотография схватывала на лету жизненное движение, оно переходило со страниц книги на экран».

Переписывая выдержки из книг Козинцева, еще и еще раз убеждаешься, как много он воздал нам от своих щедрот, — теперь уже кажется, что и ты сам так думал и думаешь и наконец нашел краткую, емкую, выразительную формулировку этих мыслей. И трудно остановиться, закончить цитату.

Шекспироведы утверждают, что «Король Лир» — глубочайшая и сложнейшая трагедия Шекспира, и нет такого режиссера, который в одной постановке сумел бы объять весь масштаб, растолковать всю ее сложную полифонию.

Страшновато было приступать к «Лиру» после успеха «Гамлета», хотя Козинцев часто повторял, что между этими двумя трагедиями нет ничего общего, что их невозможно сравнивать. Несмотря на различие трагедий, в данном случае был и целый ряд совпадений: автор У.Шекспир, сценарист и режиссер Г.Козинцев, оператор Й.Грицюс, художник Е.Еней, композитор Д.Шостакович.

Ни несколько лет, ни та слава, которой с выходом «Гамлета» был увенчан Козинцев, ничего не изменили: он снова был полон идей, тревог, неимоверно работоспособен, закован в броню знаний и... совершенно беспомощен перед собственными сомнениями. Едва работа началась, как незамедлительно выяснилось, что тревога Козинцева была вполне обоснованной: с каждой отснятой сценой проблемы и вопросы разрастались вширь и вглубь. Случалось, и сам режиссер оказывался в каком-то тупике, выбраться из которого удавалось лишь после долгих блужданий в лабиринтах сомнений, промежуточных решений, проб, отказа от ранее задуманного, а порой и возврата к нему.

На съемках и особенно в залах во время просмотров текущего материала было все — и огорчения, и даже отчаяние, но Григорий Михайлович хорошо знал, чего добивается, и любые трудности общими усилиями в конце концов преодолевались.

Начиная съемки «Короля Лира», мы условились, что для достижения желаемой тональности изображения будем снимать только в пасмурную погоду. Ни одного кадра при солнце! Съемки натурных эпизодов весной 1968 года мы начали в Крыму, на пустынном и сурово-прекрасном мысе Казантип. Выехали на съемку в первый день — светит солнце. Репетируем, «разводим» мизансцены, впрок уточняем места для следующих эпизодов. Второй день — солнце светит вовсю. Разводим, репетируем, отбираем. Третий день — та же картина. К вечеру Григорий Михайлович подошел ко мне и с некоторой претензией сказал: «Послушайте, Йонас, мы ведь в Крыму. Наступает лето. Вы что думаете, что мы сумеем тут дождаться пасмурной погоды? Приедем в Нарву — вот там и будем снимать то, что хочется». И начали снимать. Зато когда на экране кинотеатра поселка «Семь колодцев» мы просмотрели первый текущий материал, из зала все вышли молча. Разговор потом был крупный и неприятный. Кстати, на этом мятом экране, при недостаточном освещении мы впервые просмотрели кадры эпизода после бури (седой Лир в ковыле), которые впоследствии печатались на всех рекламных плакатах в разных странах.

Когда мы приехали в Нарву, прибалтийское небо было обложено графитно-свинцовыми тучами — то, о чем мечталось на протяжении всей экспедиции в Казантипе. На следующий день выехали на съемку, и — ирония судьбы! — ласковый приморский ветерок разогнал тучи и на небосводе засияло веселое летнее солнце. Мы с Григорием Михайловичем грустно переглянулись и, не откладывая решения на три дня, приступили к съемкам.

Съемки «Короля Лира» в Нарве по различным причинам затянулись. Лето кончилось. Желанные серые тучи закрыли сначала осеннее, а потом и зимнее солнце. Порой закрывали так, что не хватало экспозиции.

Для съемки одного кадра сцены бури было выбрано место на плато, образовавшемся из отвалов сланцевой золы, которую в огромных количествах выбрасывает Нарвская ТЭЦ. Чтобы добраться до выбранного места с нашей громоздкой техникой, пришлось даже сооружать мостик через небольшую канавку. А техника для этого кадра потребовалась не рядовая: две пожарные машины с полными резервуарами кинодождя, два мощных автокрана для растяжки троса подвесной операторской тележки, «МАЗ», на котором был смонтирован самолетный реактивный двигатель (аэродромная техника для очистки взлетных полос от наледи должна была изобразить шекспировскую бурю), электростанции, грузовики с осветительной аппаратурой и прочей техникой, в общем, машин двадцать. Так уж случилось, что на съемку приехали «хозяева» города Нарвы, которые на протяжении всей экспедиции отечески заботились о съемочной группе. Дело как-то не заладилось с самого начала: мостик рухнул уже под первой машиной, технику пришлось перетаскивать через канавку тэцовским тягачом, ветер, как нарочно, дул не в ту сторону, и мощнейший реактивный двигатель, ревя на полных оборотах, был не в силах достичь накала шекспировских страстей. И так одно к одному. Съемка в сумерках длится пятнадцать—двадцать минут, на экране все это вряд ли занимает хотя бы минуту. Когда съемка окончилась и стих рев всевозможных двигателей, ребята, которые катали операторскую тележку, в изнеможении легли прямо там, где стояли, на мокрую землю. Юри Ярвета и Олега Даля, занятых в этом кадре, можно было выжимать, не намного суше был и Григорий Михайлович. Дав отдышаться, к нему подошел председатель Нарвского горисполкома, немолодой уже человек, грудь которого украшало несколько рядов колодок боевых орденов: «Никогда не думал, что у вас такая работа. Вы знаете, все это мне почему-то напомнило атаку под перекрестным огнем пулеметов противника».

...Эпизод пролога. К замку Лира со всех сторон стекается народ, желающий узнать его решение о разделе королевства. Многочисленная, одетая в лохмотья массовка всех возрастов — дети, старики, женщины. Холод собачий, ветер гонит по небу рваные клочья облаков, на земле, как призраки, мечутся тени. Я сидел на кране, замерзая в застегнутом на все пуговицы ватнике, зажав в зубах самые страшные проклятия, которые все же вырывались на свободу, стоило мне раскрыть рот для любой команды. Условия съемки менялись с каждой секундой. Гнали дубль за дублем, но «чисто», то есть в одном режиме от начала до конца, ни одного снять так и не смогли. Когда в Нарву пришел проявленный в Ленинграде материал, я шел на просмотр как на казнь, заранее приготовившись к хорошо знакомым всем реакциям Григория Михайловича. На экране появились кадры пролога — рваные, нервные тени облаков пробегали по спинам коленопреклоненного народа, по стенам виднеющегося вдали замка. В одном этом кадре родился образ, по которому мы долго тосковали с Григорием Михайловичем. «Знаете, Йонас, тут что-то дельное получилось». Это была единственная похвала за долгие годы сотрудничества во время просмотра текущего материала. Правда, потом, когда

картина была готова, Григорий Михайлович, возвращаясь с каких-либо мероприятий, где демонстрировались его картины, как у нас, так и за рубежом, неизменно рассказывал все доброе, что было сказано в адрес фильма вообще и по поводу изображения в частности. Есть у меня подозрение, что подобное он говорил всем своим сотрудникам.

Пожалуй, нет такого человека, который, если ему выпало счастье работать хоть раз с Григорием Михайловичем, не вспоминал о нем ежедневно и на работе, и на досуге, в своих сокровенных размышлениях и в дружеской непринужденной беседе. Не может быть такого человека, ибо Козинцев был яркой, щедрой, неповторимой в своем своеобразии личностью, соприкосновение с которой обогащает человека не на день, а на всю жизнь.

А.А. АНИКСТ

Человек русской истории

Мое знакомство с Козинцевым-художником началось с фильма «Новый Вавилон». Это был один из самых любимых фильмов моей молодости. А личное знакомство с Григорием Михайловичем произошло в 1954 году, когда я приехал в Ленинград, чтобы посмотреть его спектакль «Гамлет» и написать на него и на появившегося несколько позже «Гамлета» Н.Охлопкова рецензию для журнала «Театр».

Только через многие годы, прочтя в 1-м томе Собрания сочинений Козинцева его рассказ о замысле фильма «Белинский» и о печальной судьбе этого фильма, я понял то ощущение трагизма недавнего прошлого, которым был проникнут его спектакль. Предложение поставить фильм исходило «сверху». Это был заказ. Напомню дату — 1948 год. Козинцеву не хочется браться за тему. Он сопротивлялся. Но мало-помалу открыл в ней нечто, выходящее за рамки школьного учебника. Козинцев увидел совсем не хрестоматийного Белинского: «...один человек, плебей безвестный, организует новую литературу, почти как политическую партию. Цель партии — сказать внятно: так жить нельзя, когда быт такой, как у Гоголя, когда души такие, как у Лермонтова, когда у Герцена в «Кто виноват?» лермонтовский герой в гоголевской среде, когда появляется Тургенев с темой крепостного права, Некрасов со своей лирикой. Так жить нельзя, а как нужно? Начинается типичное для человека русской истории мучительное стремление найти истину».

Вот прекрасные слова, самим Козинцевым придуманные для того, чтобы определить его собственную личность! Человек русской истории!

Этот человек не выбирал себе эпоху, он должен был жить в ту, которая была ему дана. Хотел жить, а вынужден был существовать. Когда-нибудь расскажут, может быть, что произошло с прекрасным замыслом «Белинского»...

В сороковые и в начале пятидесятых годов шекспировский герой с его сомнениями и меланхолией не был «созвучен». Можно было ставить «Ромео и Джульетту», «Отелло», но не «Гамлета». Козинцев первым взялся за него еще в 1953 году. В своей рецензии я сопоставил московскую и ленинградскую постановку. В обеих меня не удовлетворили исполнители заглавной роли. В тридцатые годы мое поколение буквально было потрясено вдохновенным исполнением роли Отелло А.Остужевым. В трагедиях Шекспира роль героя предназначена для великой актерской индивидуальности, которая в первую очередь и должна покорять зрителей. Этого не было ни в том, ни в другом спектакле. Так я и написал. Мне показалось также, что и Козинцев, и Охлопков слишком много внимания уделили оформлению, декоративно-зрительной стороне спектакля в ущерб мысли. В этом Козинцеву помогал Н.Альтман, Охлопкову — В.Рындин. Символики в обоих спектаклях было предостаточно, особенно броским было оформление Рындина.

В ответ на мою рецензию Григорий Михайлович прислал письмо. Привожу только отрывки из него: «Хотя Вы все время снижаете мне общую оценку плохой отметкой за поведение («и текст режет, и символов много»), но статья меня обрадовала. В ней слышен человеческий голос, а не механический скрип казенного пера. Статья выражает Ваше мнение — оно мне интересно. Что же касается отметок, увы, я уже давно потерял надежду кончить школу отличником». Опускаю возражения мне не потому, что они неинтересны, а лишь для того, чтобы не мельчить рассказ профессиональными деталями. Приведу лишь конец: «Очень жаль, что Вам удалось посмотреть спектакль один раз. В статье Белинского самое поучительное — количество представлений, на которых он присутствовал. Если мы уговоримся, что среди нас нет ни Мочаловых, ни Белинских, — цифра два не будет преувеличенной»[1]. Это в ответ на мой упрек, что исполнитель роли Гамлета не был Мочаловым. И вы — не Белинский, сказал Григорий Михайлович. Умел, умел, когда считал это нужным, тонко «подколоть».

Возвращаясь к статье, должен признать, что критерий, с каким я подошел к обоим спектаклям, устарел, был неверным. Я и сейчас думаю, что без яркого исполнителя Гамлета трагедия теряет значительную долю смысла. Но я был в то время слишком мало причастен к театру. Следовало понять, что в театре прочно утвердилось господство режиссера. Надо было смотреть не столько, как играет исполнитель Гамлета, а как режиссер создает образ спектакля в целом. Этого я тогда еще не понимал, так как лишь начинал приобщаться к театральной критике. Надо было лучше понять, что хочет сказать своей постановкой Козинцев.

С размолвки и началась наша дружба. Он предпочитал собеседника, не согласного с ним, скорее, чем того, кто только поддакивал бы. Во время наездов в Москву, когда он читал лекции и вел занятия во ВГИКе, он неизменно встречался со мной либо на Неглинной, где я жил, либо на квартире И.Эренбурга, когда тот отсутствовал и мы не могли ему мешать. Читаю теперь рабочие записи Козинцева и узнаю многое из того, что он говорил. Он не прятал своих замыслов, не скрывал творческих поисков — во всяком случае, передо мной. В редкие поездки в Ленинград я встречался с ним в его квартире, которая вся дышала искусством, как, впрочем, и квартира Эренбурга.

Бывает дружба интимная, ее между нами не было. Мы не говорили о личных делах. Наши разговоры были об искусстве и больше всего о Шекспире. Мне посчастливилось слышать из уст Козинцева многое, вошедшее потом в его прекрасную книгу «Наш современник Вильям Шекспир» (1962). На мой взгляд, это одна из лучших книг в мировой Шекспириане. Ее сила в том, что она написана не ученым, а художником, не хуже любого шекспироведа знавшего все детали, связанные с великим драматургом. Одновременно вдумчивая и темпераментная книга. И очень разнообразная. Каждый из ее фрагментов выразителен по-своему. Люблю в ней начало — «Шекспировские пейзажи». Великолепен этюд «Харчевня на вулкане» — о короле Генри IV, принце Генри и главным образом о Фальстафе. Страницы о нем — маленькая диссертация на тему, близкую идеям М.Бахтина, но вполне самостоятельная, ибо этюд о Фальстафе появился в 1962 году, а книга Бахтина о Рабле год спустя.

В 1956 году выходит на экраны «Дон Кихот». Наше знакомство еще только начиналось, и об этом фильме Козинцев со мной не говорил, возможно, потому, что считал меня «чистым» шекспиристом. А я взял и написал о фильме. Естественно, режиссерская экспозиция «Дон Кихота» мне не была известна. Тем не менее я понял мысли, владевшие Козинцевым при создании фильма, и убедился в этом, когда прочел экспозицию в собрании его сочинений. В этом нет никакого подвига, а есть только то, что режиссерский замысел получил настолько выразительное воплощение, что от критика требовалось лишь впитывать в себя мысль художника.

Следующим фильмом Козинцева был «Гамлет». Кажется, всю свою зрелую жизнь Козинцев думал об этом великом творении. Сначала была постановка в театре. Потом родился замысел фильма. Кстати сказать, таких попыток было много. Самый яркий фильм, вошедший в историю кино, — «Гамлет» Лоренса Оливье. Я не хочу сказать о нем ничего худого. Ограничусь тем, что у великого английского актера не было того общественного, гражданского запала, которым был движим советский режиссер.

Режиссерская экспозиция фильма кратка и определенна: «В каждую эпоху идет борьба идей, защищающих человека, с человеконенавистническими идеями. Но мне кажется, что ни в одну эпоху активность и убежденность этих идеологий — защиты человека и унижения человека, в особенности после войны и *после того, что мы пережили* (подчеркнуто мною — *А.А.*), не приобретали такого значения и не вставали с такой ясностью. Если не усложнять тему «Гамлета»... то основным является именно это положение: человек говорит «нет» всем видам неправды, хотя он и не знает способов борьбы с этой неправдой. Но обнажение лжи во всех общественных отношениях, обнажение неправды общественного строя, человеческих отношений — это уже борьба... Я считаю, что нельзя делать ставку на знатоков, наша цель — сделать фильм интересным по фабуле, волнующим, эмоциональным для каждого зрителя, чтобы этот фильм могли смотреть в каждом далеком колхозе. Философия должна выражаться в образах Шекспира, в человеческих характерах, в остром ощущении действительности».

Всего этого, на мой взгляд, Козинцев добился. В период работы над фильмом мы встречались часто, он многое рассказывал о трудностях, о работе с актерами, о том, как поэтические образы Шекспира переводятся в зрительные. О козинцевском «Гамлете» многие писали, в том числе и я. Повторяться не стану. Свою статью о фильме я начал так: «Не знаю, что подразумевают под ходячим выражением «радость творчества». Я видел Григория Козинцева, когда он закончил своего «Гамлета», и у меня было ощущение, что как будто он встал после тяжелой болезни или освободился от каторжной работы и еще не уверен, хватит ли сил на то, чтобы вернуться к обыкновенной жизни. <...> Художник, проделавший такую работу, как Г.Козинцев <...> должен чувствовать себя совершенно «выпотрошенным», потому что все, что было в нем, вошло в сотворенный им фильм».

Фильм прошел с огромным успехом как у нас, так и за границей.

Здесь я, однако, считаю себя обязанным прервать повествование о Козинцеве для того, чтобы исправить несправедливость в отношении него. Обращаюсь к документу, который я послал в газету «Советская культура». Это открытое письмо народному артисту СССР И.М.Смоктуновскому:

«Уважаемый Иннокентий Михайлович! С большим удивлением прочитал в газете «Советская культура» (22 сентября 1984 г.) Вашу беседу с И.Логуновской, где Вы, рассказывая о своих ролях, не отдаете должного режиссерам, работавшим с Вами. Они, так можно Вас понять, ограничивались лишь тем, что выбирали Вас на роль, а концепцию образа будто Вы создавали сами.

В частности, о роли Гамлета в фильме Г.Козинцева Вы сказали: «Я только потому согласился на предложение Григория Козинцева, что хотел освободить ее (роль. — *А.А.*) от тех штампов в ее долгой сценической жизни, которые сделали Гамлета какой-то мифически загадочной фигурой».

Из Ваших слов вытекает, будто Вы пришли к роли, уже созрев для ее воплощения — с готовым решением. Между тем, когда Г.Козинцев предложил Вам роль, Вы ему написали:

«Горд, счастлив, смущен и благодарен, но больше всего напуган. Не знаю, в какой степени смогу оправдать Ваши надежды — ни в театре, ни в кино ничего подобного мне еще делать не приходилось. Поэтому Вы поймете мою растерянность. Страшно, но не менее страшно хочется.

Совсем не верю в себя как в Гамлета. Если Вы сможете вдохнуть в меня эту веру, буду очень и очень признателен...» Письмо уже приведено трижды: в журнале «Искусство кино» («10 лет с «Гамлетом»), в книге «Наш современник Вильям Шекспир», наконец, в Собрании сочинений Г.Козинцева (том 3).

Честное, искреннее письмо.

Козинцев действительно вдохнул в Вас веру, он сделал из Вас Гамлета. Это далось ему отнюдь не легко. Сохранился выразительный документ — письмо Г.Козинцева, написанное Вам в критический момент работы, и из него явствует, что Вы сопротивлялись замыслу режиссера. Как и в чем сопротивлялись, понятно из письма. У вас, писал Г.Козинцев, «появилась опасность сделать Гамлета не добрым, а добреньким, стереть острые углы образа...». Очевидно, Вы переносили на Гамлета черты другой удачной роли, сыгранной Вами, — Мышкина в «Идиоте». Об этом придется сказать дальше.

Далее Г.Козинцев подошел к главному, что нарушало его трактовку образа Гамлета. «Дорогой Иннокентий Михайлович, — писал он, — перед нами грандиозная роль, но штампы облепили ее, к сути не просто пробраться. И вовсе не простое дело от них отказаться. Они подстерегают на каждом шагу. И сам не замечаешь, как идешь по старому следу, а он ведет не к открытию жизненного содержания образа, а к легкому успеху, контакту зрителя с привычным, внешне обаятельным, хорошеньким, симпатичным».

К счастью для искусства — и для Вас! — Козинцев сумел добиться того, что Вы сыграли, в общем, то, чего он хотел.

Г.Козинцев, обращаясь к Вам, подчеркивал, что у Вас с ним задача общая: «Перед *нами* грандиозная роль...» Мне странно читать, когда Вы говорите о роли Гамлета как только о Вашем актерском достижении. Тем более странно, что из письма Г.Козинцева ясно видно, как он направлял Вашу работу в фильме».

Не цитирую свое письмо дальше. Добавлю лишь, что точно так же присвоил себе Смоктуновский ту трактовку Мышкина в «Идиоте», которую создал Г.Товстоногов. «Вашей репутации замечательного актера, —

писал я в конце письма, — не причинит ущерба признание заслуг режиссеров, помогавших Вам овладеть трудными ролями, скорее на ней может сказаться замалчивание их работы».

Редакция газеты отказалась напечатать мое письмо, она тогда еще не усвоила ни принципа гласности, ни того, что для истины нет неприкасаемых. Я привожу этот инцидент не только для восстановления справедливости. Письма Козинцева Смоктуновскому, как и другим актерам, свидетельствуют об упорном стремлении добиться от исполнителей воплощения его замысла. Козинцев прям, но вместе с тем и тактичен, он не ранит самолюбия актера, а хочет сделать его союзником в творческой работе. Как трогательно звучат его слова в статье «О людях, делавших «Гамлет»», где, кстати сказать, очень тепло сказано и о Смоктуновском. Козинцев рассказывал мне, как увидел его на съемках другого фильма. Но лучше привести его слова из этой статьи: «Я вернулся домой и знал, что Гамлет есть! И никаких сомнений, колебаний, фотопроб, кинопроб не было! Был Гамлет только такой и никакой другой! Проблема моя как режиссера заключалась в одном — мне нужно было успокоить его, добиться того, чтобы он не сомневался. Как мог, я пытался это сделать и считаю, что награжден за это сверх меры». Мы можем догадываться, что скрывается за скромным «как мог», судя по тому, что писал Козинцев актеру.

Путь Козинцева завершается «Королем Лиром». Замысел созревал долго. «В 1941 году в журнале «Театр» была напечатана моя статья о «Короле Лире», — рассказывает Козинцев. — Я работал над ней, готовясь к постановке этой трагедии в Ленинградском Большом драматическом театре им. М.Горького. Увидев свои мысли осуществленными на сцене, я смог проверить возникшие предположения — одни подтвердились, другие оказались надуманными. Мне захотелось продолжить работу. Это обычное воздействие шекспировских произведений. Образы, некогда возникшие в сознании, сопровождают жизнь». Горжусь тем, что как редактор «Шекспировского сборника 1958» впервые опубликовал эту классическую, на мой взгляд, работу о великой трагедии Шекспира.

Характерен и рассказ Козинцева о том, как работала мысль режиссера, вечно неудовлетворенного достигнутым, всегда входившего все глубже и глубже в мир Шекспира. Вспоминая работу над «Гамлетом», Козинцев сказал: «Мы все — люди, которые собирались делать этот фильм, — не имели в виду чему-то учить Шекспира, наоборот, мы хотели, чтобы Шекспир научил нас. Мы выяснили, что он все знает, все понимает, что он в курсе нашей жизни, в курсе нашего дела, что он в курсе нашего киноискусства, в курсе того, что такое современная форма в искусстве и т.д., и т.д. Нужно только внимательно его прочитать, и все станет на место».

Так читал он и трагедию о Лире, которую многие критики считают величайшим творением Шекспира. Какая огромная работа мысли происходит в сознании художника, ярко раскрывается в статье, составившей главу книги «Наш современник Вильям Шекспир», в большой работе «Пространство трагедии» и в рабочих записях по фильму «Король Лир». Весь жизненный опыт Козинцева-человека, творческий облик Козинцева-режиссера, знания Козинцева-эрудита раскрываются перед нами в его

рассказе о том, как создавал он своего «Короля Лира». Редко, когда большой художник так полно раскрывал процесс творчества. Не говорю уже о том, сколько может почерпнуть у Козинцева тот, кто изучает Шекспира. Здесь нам, шекспироведам, можно многое узнать об искусстве Шекспира, чего мы не найдем в других книгах. Если мне простится вульгарное выражение, Козинцев на своей шкуре узнал многое об искусстве Шекспира-художника. Узнал, когда думал о том, как воплотить на сцене и на экране шекспировскую трагедию. Он спорил с нами, книжниками от Шекспира, с Л.Пинским, со мной. Выспрашивал нас, но, как правило, для того, чтобы проверить сложившееся у него мнение, и, если не встречал согласия, решал по-своему.

Не буду повторять написанного мною о фильме «Король Лир» («Советский экран», 1971, № 1). Взамен приведу мнение одного из самых авторитетных знатоков Шекспира, профессора Кеннета Мюра (Великобритания). В последний день первого мирового конгресса шекспироведов «произошло то, что большинство делегатов восприняли как кульминацию — показ фильма Г.Козинцева «Король Лир». <...> Фильм Козинцева — не весь «Король Лир», но, несомненно, это лучший из всех шекспировских фильмов, снятых на разных языках, и он ближе к духу шекспировской трагедии, чем любая из недавних театральных постановок, включая постановку Питера Брука. <...> Козинцев с необыкновенным мастерством и с большой проникновенностью нашел зрительные эквиваленты для взволнованного, хотя и несколько избирательного, прочтения пьесы. Его цель была, как он объяснил, воспроизвести не текст, а метафоричность. То, что он в этом преуспел, было признано делегатами, многие из которых, не стыдясь, плакали. Они устроили режиссеру овацию и, стоя, приветствовали его...».

Заставить плакать шекспироведов! Этого на моей памяти еще не бывало...

Знавшие Козинцева всегда видели его подтянутым, сдержанным, истинно благородным в поведении, в общении с людьми. За этой оболочкой скрывался художник, поэт. В жизни он был скромен, в речи даже холодноват. А сколько было в нем страсти! В театральных работах и в кинофильмах он не демонстрировал себя — не было у него того тщеславия, когда режиссер в своей работе говорит зрителям: «Смотрите, вот я какой! Оригинальный! На других не похожий! Смелый новатор!» Воплотить мысль в образы, вложив всю свою страсть в актера, увлечь ею композитора, художника-декоратора, оператора, монтажницу...

Полностью его внутренний мир открывается в том, что он написал. Философ, социальный мыслитель, психолог, художник большой души — таким предстает Козинцев, когда читаешь его. В работах, напечатанных при жизни, — страсть, порывы, мечты. В рабочих записях для себя, опубликованных уже после 1973 года, они тоже есть, но там и сомнения, и требовательность к себе, неудовлетворенность, временами отчаяние. Вот почему рядом с Козинцевым — мастером театра и кино, видится не менее, иногда даже более яркий писатель. Более яркий не в смысле большей одаренности. Мне видится два облика Козинцева. Один — художник, готовый, как говорил Станиславский, умереть в актере, другой — раскрывающий себя в слове. Козинцев — писатель и мыслитель, боюсь,

не оценен еще должным образом. Не говорю о превосходной стилистике слова. Волнует душа художника, Человека с огромным внутренним богатством. Разве он говорит о Гоголе, Сервантесе, Шекспире? Речь идет о жизни, нашей с вами, даже не только нашей — всего человечества, судьбы которого волнуют Козинцева как его личное дело.

Творчество всякого истинного художника проникнуто гуманизмом. Я мог бы назвать многих деятелей литературы и искусства — настоящих гуманистов, имена которых вошли уже в учебники. К числу их необходимо добавить Григория Михайловича Козинцева. Созданные им фильмы и его литературное наследие принадлежат к числу выдающихся явлений мирового гуманизма XX века.

ПОЛ СКОФИЛД

Письмо Айвору Монтегю

Дорогой г-н Монтегю,

Большое спасибо за Ваше письмо. Я действительно горячий поклонник Козинцева и его творчества, но лично общался с ним только один раз и, хотя у меня осталось от этого неизгладимое впечатление, вряд ли я смогу написать что-либо существенное для книги г-жи Козинцевой. Дело в том, что наше общение ограничилось, собственно, только телевизионным интервью, в котором Козинцев участвовал в качестве ведущего, а я — в качестве нервного и довольно взволнованного объекта[1]. После такого переживания обычно чувствуешь себя опустошенным и испытываешь радость от того, что все позади; в памяти же ничего не остается. Я не запомнил ни одного из его вопросов и, разумеется, ни одного из своих ответов, но ясно ощутил исходящую от него особую доброту, свойственную сильным натурам, мягкую и восприимчивую заинтересованность; я чувствовал, что мой собственный ум (сколько у меня его есть) находится под ненавязчивым и мягким руководством, так что я вовсе не замечал никакого давления — и вот почему я испытал горячее желание работать у него в качестве актера. Я понимаю, что этого недостаточно, чтобы послать г-же Козинцевой, но если это крошечное воспоминание принесет хоть какую-нибудь пользу, то, пожалуйста, используйте его.

Спасибо за то, что Вы ко мне обратились.

С уважением Пол Скофилд

P.S. По-моему, Питер Брук хорошо его знал[2].

И.А. АВЕРБАХ

Только время помогает понять...

Каждый раз, когда я пытался написать о Козинцеве или рассказать о нем, я испытывал мучительное затруднение, потому что Козинцев — это такой вид энергии, которая существует только в движении, а когда движение прекращается, этот вид энергии исчезает. Для меня он остался человеком невероятного, интенсивного, непрекращаемого движения. Вокруг него создавалось своеобразное силовое поле, которое меняло все — людей, природу, мышление. Писать о Григории Михайловиче мне трудно, потому что его личность оказала на меня одно из самых сильных влияний, которые я когда-нибудь испытывал.

В детстве нам объясняют, что Земля — круглый вращающийся шар и показывают картинку с корабликами. Мы легко усваиваем это и тут же забываем, так как с точки зрения житейского, практического смысла округлость и вращение Земли не имеют решительно никакого значения, а космонавтами становятся немногие.

Григорий Михайлович не был человеком, витающим в облаках. И все же он был человеком, ходящим именно по шару Земли и чувствовавшим силу ее вращения. Это сказывалось и в самой походке его — голова чуть набок, руки за спиной, одно плечо выше другого (как у гонщика на вираже), все чуть искривлено, сдвинуто, и казалось, что угол плоскости его тела по отношению к земле не такой, как у других, как будто он чувствовал силу ее движения непрестанно. И даже берет его, почти всегдашний в ленинградские погоды, сильно скошенный к правому уху, казалось, повторял и подчеркивал этот устремленный, сильный, сосредоточенный наклон сухого тела.

В 1965 году он пришел учить нас, девятерых, не очень уже юных (чуть больше или меньше тридцати) слушателей режиссерских курсов «Ленфильма». Мы были самоуверенны и по-своему умудрены жизнью, некоторые уже окунулись в кинематограф. В сущности, мы чувствовали себя готовыми режиссерами, усвоившими высшую математику современного кино до Бергмана и Антониони включительно, и хотели одного — снимать, снимать, снимать. Остальное представлялось проформой, обязательным обрядом кратковременного и показного ученичества. Мы были на редкость трудными и плохими учениками — не все, конечно, но большинство, потому что мы не верили ему и не желали понимать, чего он от нас хотел. А хотел он одного — начать сначала, как когда-то начинал сам. Хотел прежде всего помочь нам обнаружить в себе свежесть и ясность взгляда на вещи, ощутить кинематограф в первозданной силе, не как возможное ремесло, но как способ существования, как способ познания и открытия мира.

Вместо вступительной беседы он прочитал нам из Гоголя (Гоголь и Шекспир всегда были точками его отсчета) кусок об отношении художника к материалу искусства, к живой натуре, об умении слиться с ней и двигаться в согласии с нею. О необходимости «прильнуть к ориги-

налу» — как основе искусства. Потом предложил простенькое задание — взять любой уголок города и попробовать увидеть его, как в первый раз, увидеть, выявить «характерное» (любимое его слово — «характерное», с ударением на втором «а») и рассказать ему. Мы снисходительно выслушали и разошлись.

К сожалению, только время помогает понять то, что поначалу ускользает от эгоистического внимания (вернее, невнимания), нужно усилие памяти, чтобы увидеть, как это было тогда, и сопоставить с тем, как ты понял это потом. Только гораздо позже понял я, как ему было трудно, какое усилие требовалось, чтобы, отбросив прежний опыт, прежние приемы педагогики, начать делать режиссеров из взрослых людей. Только потом понял я, как волновался он в тот день, как стеснялся — по-своему, с отчужденной и рассеянной улыбкой — наших скептических (не по отношению к нему, но к школьному этому началу) лиц, наших свирепо дымящихся сигарет и проницательных взглядов.

Он всегда ужасно волновался: когда мы снимали нашу первую картину, когда он выступал, хотя он выступал всегда блестяще, и он волновался, когда сам снимал картину. Я понял все это позже, уже став режиссером и немного узнав, что такое — начало работы. Кажется, я понял это, встретив Козинцева спешащим на первую павильонную съемку «Лира» (а он был абсолютно готов к этой картине — годы раздумий, каждый кадр выстроен, превосходные актеры, отличная группа, отменная декорация). Длинный коридор, его легкий, быстрый шаг, мое «здравствуйте!» в спину, и вдруг — белое, как бы сдвинутое набок нестерпимым волнением очень худое и растерянное его лицо. Мы коротко, незначаще поговорили, он смотрел мимо, потом пошел дальше, оставляя за собой волну острой взволнованной сосредоточенности.

Я понял все это позже, уже ощутив и привыкнув к той неистовой, не ослабевающей ни на миг интенсивности, с которой он жил. Он не умел расслабляться, не умел делать что-то без полной отдачи, будь то чтение чужого сценария или обычное выступление на худсовете...

Он не прощал ничего, он был очень беспощадным человеком, и вместе с тем он был поразительно деликатным и нежным. Когда я снял картину «Степень риска», Григорий Михайлович на заседании худсовета произнес речь, в которой преувеличил достоинства моей картины, и тем не менее он пришел ко мне из Комарово (я жил тогда в Репино), потому что ему показалось, что я был чем-то расстроен... Это было необыкновенно трогательно.

Но в то время, в 1965 году, мы не знали этого, не видели или не хотели увидеть едва различимые тогда (и такие ясные теперь) подробности его волнения — легкую дрожь руки, раскрывающей толстый том с закладками, нервное постукивание носком ботинка под столом, внезапное придыхание в конце не такой уж длинной фразы, ошибку в ударении (у него?!), слишком долгое вытягивание из кармана очков, очень не шедших ему.

Мы обещали выполнить его задание, но вскоре оказалось, что сделать этого мы не можем. Что этюд, с легкостью выполняемый первокурсниками ВГИКа, не под силу нам, с нашим бременем написанных сценариев и знания мирового кино.

Нет, мы пытались угодить ему: сочиняли истории, придумывали детали, рылись в памяти и в записных книжках. Он слушал и тосковал. Он

грустнел на глазах, и напряженность отношений нарастала день ото дня. Было видно: жить ему среди нас все скучнее и труднее, а литературные наши опыты «остранения» совсем не то, что нужно, и, кажется, вся затея с курсами трещит по швам.

В сущности, наша энергия уходила на сопротивление. Мы не желали превращаться в школьников, мы слишком дорожили своим опытом, привычным укладом обжитого мышления. Больше всего мы хотели оставаться самими собой, не подчиняться. А это нелегко, когда имеешь дело с Козинцевым (вот это мы усвоили быстро).

Позднее я понял, что и он хотел того же, может быть, даже сильнее, чем мы. Но иначе. Он хотел, чтобы мы посмотрели вокруг внимательно и зорко, не занимаясь привычным литературным пищеварением, посмотрели простодушно, как будто в первый раз. Он хотел, чтобы мы «прильнули к оригиналу», совершенно не заботясь о том, куда это нас приведет. Мы отчаянно сопротивлялись. Это было чересчур просто для нас.

Но он был настойчив. Он был упрям внутренним упрямством правого человека, тем упрямством, что вырастает из сомнений, а вовсе не упрямством мэтра и режиссера с мировым именем.

Когда обстановка стала безнадежной, он вывел нас на улицу, как стайку школьников. Он шел впереди нас своей прекрасной походкой (по отчетливо круглой, вращающейся Земле). Был весенний день, а мы, уныло не понимавшие, какого рожна он еще хочет от нас, плелись сзади, на почтительном расстоянии, веселя студийную публику. Мы не прошли и двадцати шагов, как он остановился и предложил отыскать «характерное» (с ударением на втором «а») в привычном, пустом и неинтересном проеме между двумя павильонами. Мы молчали. Ну, высохла земля. Ну, прыгали воробьи. Ну, торчала неизвестно кому нужная будка мороженщика. На стене облупилась штукатурка.

Тогда заговорил он. Легко проткнув невеликое это пространство своим жестом-клювом, он вскрыл его, вывернул наизнанку, разложил предметы по местам, соединил все снова, и оказалось, что более выразительного куска во всей студии не сыскать. Оказалось, что все предметы и соединение их здесь парадоксальны, интересны и по-своему живописны. На облупившейся стене он нашел лепку того времени, когда здесь помещался сад «Аквариум». Прислоненная к стене будка мороженщика оказалась бутафорской и за версту отдавала декорацией, театром, а вовсе не мороженым. Нащупывалась логика, связь, образ старой кинофабрики (именно — фабрики), с ее запахами, историей, атмосферой...

Гораздо позже мы поняли, как необходим был нам этот пропущенный в жизни урок, гораздо позже, уже сняв первые картины, поняли мы, как верно начинал он помогать нам становиться режиссерами, верно и упорно, не переставая повторять, что научить режиссуре нельзя, что сумма профессиональных навыков дается сравнительно быстро и ради них одних не стоило заводить всю эту историю с курсами.

Сближение было трудным, медленным, постепенным, с взаимными обидами (а мы видели только свои обиды), с ссорами и примирениями, с взаимным отчаянием и счастьем, когда вдруг что-то выходило, и он говорил: «Вы знаете, дельный кадр». Он любил простые, точные слова («потешный», «балаган»), он ненавидел выспренность, шаманство, пус-

тое философствование, киновитийство — все то, что он называл словом «киношность». С ним было нелегко разговаривать, казалось, что он не умеет слушать. Он смотрел в сторону, скучал, думал о своем. После мы поражались его памяти — суть, квинтэссенция каждого разговора заседали в нем надолго. Но только если это не была пустая болтовня. Болтовню он не выносил физически, и действительно отключался: глаза становились отсутствующими. Он не умел скрывать свои чувства. Его лицо выражало все оттенки отношения к происходящему — от смертельной скуки до радости, быстрой и необыкновенно юной. Нейтральным оно не бывало. Это казалось странным, это поражало в нем, с его многоопытностью и академизмом манер. Потом я понял, что это неистребимая инерция молодости, ибо он не стал взрослым в скучном смысле этого слова. Может быть, поэтому он был так невероятно моложав, время его не брало, я не помню его вялым, расслабленным — легкость, резкость, быстрота не изменяли ему никогда.

Думаю, невозможно рассказать, *как* он учил. То есть легко вспомнить уйму историй, анекдотов, сшибок, ссор, примирений; он был страшно упрям, памятлив, обидчив. Но рассказ такой был бы мертв без него самого, без самой субстанции его мышления, непрестанного движения его мысли, его чувств.

Он не прощал проходного, приблизительного, неясного кадра, кадра вообще. Если можно сравнить фильм с человеческим организмом, то он не признавал соединительной ткани. От каждого кадра он требовал нервов, мускулов. Требовал сути, терпеть не мог «кино для настроения».

— Поймите, — говорил он, — можно наснимать уйму красивого (это было бранное слово в его словаре), можно снять бурную реку, голубей, играющего ребенка, купающуюся женщину и склеить это, и ведь что-то получится... Самое страшное в искусстве — приблизительность, самое страшное — что-то вообще... Это, знаете ли, самодеятельность готтентотов...

Но когда на экране появлялся точно увиденный, пусть крохотный, кусочек жизни, один-единственный план, но зато единственно верный, фиксирующий твой, и только твой, собственный взгляд, как он радовался... Мгновенно просияв, он говорил об этом плане так, словно это был большой и превосходный фильм.

— Вы знаете, — сказал он однажды, когда мы обсуждали свои планы на будущее, — как-то раз у Хемингуэя спросили, что он собирается написать, или, как теперь принято говорить, над чем вы работаете... Он ответил: «Я хотел бы написать одну простую честную фразу». Давайте постараемся снять один простой честный кадр...

Впоследствии это стало чем-то вроде девиза наших курсов. Он любил говорить о послушании. Слушается или не слушается материал — вот что было главным, когда мы начинали снимать. А материал шел километрами. Мы снимали все одновременно, и снимали много. Он сидел в темном зале, постукивая ногой, ерзал, вздыхал, охал; он не умел спокойно смотреть фильм. Зажигался свет, автор впивался в него глазами, и он мгновенно вскрывал главное. Реакция его была феноменальной — реакция спринтера. Суждение — абсолютным и законченным. Его не занимал мелочной профессионализм, хотя он понимал все (семь лет спустя

он помнил плохо расставленные мною фигуры в самом первом и выкинутом впоследствии кадре). Но тогда — нет, его не занимало качество съемки, приблизительная склейка, огрехи второго плана. Верность основной темы — вот что он вычленял мгновенно и точно.

— Вы знаете, — говорил он, — начинает слушаться.

Это значило — дело пойдет. Я не помню случая, чтобы он ошибся.

Конечно, у него был нелегкий характер, неудобный характер, но кто сказал, что бывают талантливые люди с легким и удобным характером? Он и у других любил характеры неудобные, резкие, оригинальные, с такими людьми он оживлялся, становился прелестным, гибким и остроумным собеседником, внимательным, ласковым, радушным. Он ненавидел характеры удобные, лишенные стержня. Он ненавидел так называемых удобных режиссеров, берущихся за что угодно. Он ненавидел людей, не знающих, чего они хотят в искусстве, и во сто крат больше ненавидел не знающих, но делающих вид, что они знают, а это он распознавал мгновенно.

Я помню, как исказилось гневом его лицо, когда один режиссер на его вопрос: «Что вы хотите поставить?» — ответил: «Ну, я хотел бы найти хороший сценарий...»

— Какой хороший? Где найти? — взорвался он. — Вы-то чего хотите?

Не знаю, когда именно лопнула завеса взаимной нашей отчужденности, кажется, когда мы уже сняли первые картины. Не помню, когда для нас стало привычным мысленно советоваться с ним, спрашивать его, думать о нем: а что бы сказал он, понравилось бы ему это или нет? Сейчас кажется, что так было всегда, и невозможно представить, что треугольник, в котором всегда можно было его найти, — «Ленфильм», квартира на улице Братьев Васильевых, Комарово — утратил свой смысл, распался.

И сейчас я ловлю себя на мысли: а что бы сказал он, прочитав то, что я о нем написал? Где нашел бы фальшь, где непослушность материала?

Вероятно, эти вопросы во мне — навсегда.

Ю.Н. КЛЕПИКОВ

Привилегия искусства

При Козинцеве жить было трудно. Трудно в благородном, мобилизующем смысле. Его одухотворенность и трудолюбие были казнящим упреком. Не один раз, увидев Козинцева, я ловил себя на желании спрятаться за угол, уклониться от встречи. Обычное «как поживаете?» у него, казалось мне, означало — чем вы заняты? Мои занятия далеко не всегда были достойны того, чтобы говорить о них всерьез. На свете существовал человек, который заставлял краснеть. Большая удача!

На первой же лекции по кинорежиссуре Григорий Михайлович предупредил нас: «Эта профессия проклятая еще и потому, что ей приходится отдавать все свое духовное существо». Дело было на Высших режиссерских курсах при «Ленфильме». Нам не терпелось поскорее открыть тяжелую дверь кинематографа. Казалось, режиссура начинается по-настоящему только на съемочной площадке. Поэтому не случайно из всей фразы мы расслышали только одно слово — «профессия». Остальное воспринималось поверхностно и отвлеченно.

Понадобились годы, чтобы постичь глубокий, драматический смысл предупреждения Козинцева. Сейчас я понимаю его так: «рентгеновские» свойства экрана с беспощадной очевидностью обнажают душу режиссера, его совесть. Если душа наполнена, надо еще преодолеть проклятие ее немоты, найти способы выражения тому, что тебя переполняет. Но если душа пуста, никуда не скрыться от проклятья саморазоблачения.

Я перескакиваю из прошлого в настоящее, и это подтверждает замечательную особенность уроков Козинцева — они не исчерпаны учебными часами, а продолжаются и сегодня как духовное наставление, нравственное руководство.

Мастерская была рассчитана на два года. Это, как говорил Козинцев, сверхскоростные сроки. Казалось, вне всякой системы и порядка мы смотрели фильмы, слушали лекции, спешили в Эрмитаж, разговаривали со старыми мастерами, обсуждали увиденное, прочитанное. Это был незнакомый нам студийный метод, чуждый казенщины, зубрежки и вдалбливания знаний и умений. Студийность открывала возможность погружения в мир высоких интересов, заставляла испытывать духовное напряжение.

Студийность выражала педагогическую концепцию Григория Михайловича. Она отвергала такую, например, схему: сегодня у нас разбор сценария, завтра работа с актером, потом монтаж и так далее. Мастера решительно не интересовало «ремесло», легко приобретаемые навыки режиссерской работы. Козинцев объявил нам, что будет вести единственный предмет — замысел постановки фильма. Снова повторяю: только сегодня можно в полной мере оценить, как точно и прозорливо он угадал общую нужду. Беда многих режиссеров в том, что они неверно, уродливо формируют свой замысел или даже обходятся совсем без него.

Широко распространено заблуждение, что замысел — это нечто, что можно придумать и что существует отдельно от режиссера как прием или ход. Григорий Михайлович настаивал на том, что замысел — это в огромной степени ты сам, твой внутренний мир.

Отказавшись от профессионального натаскивания, ремесленной дрессуры, мастер искал духовный контакт с учениками. В сложный мир замысла для нас не было никакого другого входа. Как это ни странно, контакт возник далеко не сразу. Вероятно, стремление мастера вымести из нас мусор заблуждений и самонадеянности расценивалось нами как покушение на индивидуальность. И это при том, что Григорий Михайлович был терпелив и великодушен. Чего он совершенно не выносил, так это бессодержательности. Бывали страшные минуты, когда, поверженный, ты видел скуку мастера, огорченного твоим банкротством. Еще не овладев профессией, можно было почувствовать, какая она проклятая. Однако никто не встал и не ушел!

Замысел как предмет оказался не просто учебным курсом, как алгебра: сдал экзамены — значит, овладел. Обнаружилось, что замысел — это специфический способ бытия, требующий самовыражения, духовного накопления, строгой организации труда. Козинцев говорил: «От слова «замысел» идет бесконечное число концентрических кругов: работа с материалом, работа по определенной настройке головы, настройке своих чувств, по «диете» чтения, на которую вы должны садиться; это бесконечная дисциплина своего сознания и, если хотите, собственной совести, так как замысел постановки — это какое-то отношение к жизни, к добру и злу». В полном единстве с таким представлением о замысле было у Козинцева и утверждение, что в искусстве интересны и существенны не вопросы «как» и «что», а «кто» и «сколько». То есть личность художника и сколько он отдает. Прославленные имена, приводимые мастером в доказательство, могли бы ввергнуть в состояние глубокого шока, если бы не оптимистическое внушение Козинцева, что «искру божью» можно раздувать, что внутренний мир человека совершенствуется упорной работой. Неутомимый труженик, Григорий Михайлович не раз бросал нам упрек: «Как мало вы работаете».

Говоря о замысле, мастер предупреждал нас и от такого бедствия кино, как грех общепринятых представлений. «Самое трудное — это отучиться подходить к своей работе с «грязными» руками. Когда перед вами стоит какая-то задача, какой-то объект, какой-то предмет, вы не должны жить теми шаблонами, которые по этому поводу существуют. Борьба со штампом — это точность, конкретность». Мастер указывал на огромную разницу между примитивным «глядеть» и глубоким «видеть». У Гоголя он нашел определение художественного процесса: «Художник весь прильнул к оригиналу, и сквозь хаос внешних проявлений стали проступать какие-то характерные черты, и эти характерные черты дали интерес обыденному». Дало интерес не что-то сочиненное, а что-то заключенное в самом материале.

И каким огромным предстал перед нами мир замысла, когда Григорий Михайлович заговорил о собственной работе. Каждый, кто читал захватывающую книгу Козинцева «Пространство трагедии», поймет, как нам повезло — мы были свидетелями размышлений режиссера над постановкой «Короля Лира».

Двухлетний курс занятий подходил к концу. Нам предстояло снимать дипломные фильмы. Требовательность мастера нарастала. Казалось, он излишне придирается к нашим замыслам. Нетерпение дебютантов, рвущихся поскорее снять первые в своей жизни кадры, не оставляло места для простой психологической догадки — Учитель был исполнен чувства ответственности и волновался за итоги своих двухлетних усилий. Наши сценарии отвергались один за другим.

В ту пору я был увлечен одной затеей, в основе которой лежал драматический жизненный факт. Я попытался реконструировать его для игрового фильма. Прочитав сценарий, Козинцев поставил под сомнение мою попытку выдать за документ то, что им уже не являлось. Я чувствовал его правоту, но упрямо стоял на своем. Мы расстались, недовольные друг другом. Козинцев проводил меня в прихожую и, когда дверь за мной закрылась и я оказался на лестничной площадке, то вдруг понял, что Григорий Михайлович разрешил мне осуществить мою затею. Только при этом он сказал что-то очень важное, веское, посланное как бы вдогонку и как бы не имевшее отношения ко мне. Спустившись одним лестничным маршем, я будто снова услышал его голос, который произнес литую фразу: «Если не Шекспир, то документ».

Спустя несколько месяцев в Ленинградском Доме кино состоялся вечер, программу которого составляли наши дипломные короткометражки. Козинцев представил нас переполненному залу, и просмотр начался. Наши работы были приняты доброжелательно. Мастер был очень взволнован, оживлен. Его напутствие нам было таким сердечным! Все это незабываемо.

Я запомнил нашу последнюю встречу, последний разговор. Дело было в Доме кино. Встретились на лестнице. «Здравствуйте, Григорий Михайлович». — «Здравствуйте, Юра. Когда же вы начнете работать?» — «Я все время работаю». — «Нет, я имею в виду работу над фильмом». — «Не теряю надежды, Григорий Михайлович». — «Знаете, я уже махнул на вас рукой». — «И напрасно. Я — единственный, на кого вы еще можете рассчитывать. Ведь все остальные уже провалились». — «Что-что?» — переспросил мой учитель. Повторить свою дерзость я не решился и бежал сломя голову. Чтобы сгладить неловкость за невольно вырвавшуюся остроту, я в тот же вечер искал способ подойти к Григорию Михайловичу и попросить прощения. Это мне не удалось. Покидая Дом кино, он был увлечен разговором с интересным ему человеком. Но мы встретились глазами. В его взгляде я не увидел упрека. Напротив, в нем мелькнуло что-то задорное, ободряющее.

Вскоре Козинцева не стало.

Григорий Михайлович говорил нам, что по смертности кинорежиссеры идут вслед за летчиками-испытателями. Мне кажется, он имел в виду внутреннее родство профессий, сочетающих риск и поиск. «Привилегия искусства — это опыт продвижения в неизвестном направлении». Его слова. Он гордился мужественным соседством режиссера и испытателя, именно таким — трагедийным, высоким.

И.Ф. МАСЛЕННИКОВ

По законам большого формата

Увы, так случилось, что это письмо Григория Михайловича Козинцева я обнаружил в своих бумагах уже после того, как было завершено пятитомное собрание его сочинений. Письмо напечатано на пишущей машинке. Оно на двух листах, с обильной и энергичной правкой синим и черным фломастером, с подклейками и перечеркнутыми абзацами. Из этого я заключаю, что копии письма не существует, и поэтому привожу его полностью:

«20 июня 72 Милый Игорь!

Посмотрел Ваш материал и опять думал о сценарии. Не знаю, насколько полно мне удалось увидеть снятое Вами (мне показали только широкоэкранную выпечатку), но общее впечатление хорошее. Мне кажется, что удачно выбраны артисты. Все ведут себя естественно, отношения нигде не подчеркнуты, во всем чувство меры. Ваша работа с ними оставляет повсюду ощущение верно найденного тона для этого фильма. Тут Вы как будто молодец.

В цвете есть неприятная рыжеватость. Может быть, плохой позитив (а когда он бывает хороший?). Лучше было бы найти более близкий к природе тон, особенно лиц. Мне кажется, что нужна и мера яркости (где нужно, сам цвет должен быть средством воздействия), и более спокойных, мягких тонов. Понравились отдельные пейзажи (дорога под холмами с деревьями); думаю, что им должно быть уделено в фильме особое внимание: смена мест действия ведь в какой-то мере черта быта героев. Тут можно было бы не стесняться и резких контрастов различных климатов, — подумайте, нет ли возможности больше открыть — за действием — широту страны, ее природу и ее индустриальный пейзаж. Не скупитесь на самые общие планы.

Вероятно, в эпизоде «пробы поворота» нет основных монтажных кусков. Вы, разумеется, и без меня понимаете, что кадры таких сцен должны быть исполнены рекордсменами, и на комбинированные съемки полагаться ни в коем случае нельзя.

Мне показалось, что и в других эпизодах (вероятно, вследствие выпечатки для широкого экрана) мало монтажного материала. Смотрите, чтобы не вышла скороговорка.

Еще раз, не забывайте про то, что большой формат — это не только пространство для действия, но в некотором роде и *аттракцион*. В Вашем фильме грех его не использовать. Вынесите действие в подходящем месте на такой простор, чтоб дух захватывало. Думаю, что есть смысл пользовать и съемки с вертолета, и решительный ввод яркого цвета (где нужно!), и главное — действие, логично сочетающее жизненную историю (людей), и раскрытую экраном жизнь. Вписать эту историю в труд, жизнь страны — очень важно. Оператор у Вас — разумный, люди хорошо движутся в пространстве, камера естественно следует за ними, ис-

пользованы различные планы, но оператор еще не открыл для себя *композиции большого формата*. Нужен ведь и фильм — путешествие вместе с героями, широта картины жизни, сила воздействия природы (во весь масштаб!). И не стесняйтесь ввести такие кадры даже как самостоятельную ценность. Может быть, послать операторов на гонки в разных местах, смонтировать потом проезды машин, снятые отдельно от основной группы? Нужна и совершенная жизненность, характеры людей, отношений (тут пока все на месте), но и поэзия простора, увлекательно раскрытое пространство; пусть у Вас будут и снежные обвалы, и весенние разливы рек. Эта часть образности — важная. Фильм, снятый в обычном размере, мог бы без всего этого обойтись.

К сожалению, то, что огорчило меня в сценарии (куцость рассказа про людей), видно и в материале (а в монтаже станет видным еще более отчетливо): вместо диалога, выразительного текста, плотной литературной ткани — реплики и репризы, жаргон. Нужна большая любовь к этим людям, обаяние их дела, юмор; их мысли и чувства не только нужны для фабулы, но для полноты (хотя бы относительной) рассказа о них. В павильоне «скупые мужские» слова приводят к тому, что элементарный конфликт недостаточно понятен. Куцость этих отдельных реплик мне отчетливо видна: сказал фразу — пустота — опять чья-то фраза — пустота. Чем Вы их заполните? Шумом моторов? Музыкой? Получается не *плотная ткань действия диалога*, а что-то вроде титров в немом кино. Не думаю я также, что все эти «химичит радиатор» и т.п. приведут к добру. Нужна мера, для чего зрителю проводить полтора часа времени в диспетчерской какого-нибудь гаража? Обычные ответы про «правду жизни» и т.п. тут вовсе не годятся. Ее не так уж много, если говорить серьезно. Думаю, что если ее — хотя бы в интересе духовной жизни этих людей — будет больше, появятся и другие тексты, и жаргон станет на место. Совершенно не верю я в самодеятельный текст, стряпню режиссера и артистов во время съемок. Тут можно натворить бог знает что. Фильму нужен вкус, литературный (естественно, по качеству) диалог, а не случайные фразы, которые показались на съемке подходящими. Потом хватаются за голову и не знают, что делать.

Очень хочу, чтобы у Вас получился хороший фильм. Значит, две задачи; первая (главная!): привести сценарий, особенно диалог, в лучший (более жизненный, более человеческий, более тонкий) вид; вторая — тоже важная, понять жанр большого формата и не оказаться в положении режиссера, который поставил спектакль для эстрады, а потом его пришлось играть на площади.

Сердечный привет и самые добрые пожелания. Г.Козинцев».

В письме речь идет о «Гонщиках» — широкоформатном, стереофоническом, первом советском автоспортивном фильме, который я тогда снимал. Не помню, в какой экспедиции оно нашло меня — в Закавказье или в Прибалтике. Письмо датировано 1972 годом. Что это было за время и что скрыто за строками письма?

Режиссерская мастерская, которую Козинцев собрал на «Ленфильме» в 1965 году, а выпустил в 1967-м, объединяла людей очень несхожих, имеющих разные эстетические пристрастия, людей зрелых — у всех за плечами были профессии, была работа. Общим было одно — желание делать острое, социально-проблемное кино. Вокруг этого велись все разго-

воры на курсах, об этом мечтали мы, когда заглядывали в свое будущее. В этом была — и это теперь бесспорно — главная цель Учителя: развить в нас, в наших дремлющих индивидуальностях гражданские инстинкты, чувство ответственности.

Я не буду описывать то время. Скажу лишь, что еще сильна была инерция конца пятидесятых — первой половины шестидесятых годов, духовное напряжение этих лет еще работало в обществе. И многие из нас, окончив курсы, успели на первых порах еще неумело, по-дебютантски, но сделать то, что задумывали. Наступили семидесятые. Мастерство росло, а возможности уменьшались. Так и не взялся за режиссуру Юрий Клепиков. После «Степени риска» Илья Авербах берется за «Тупейного художника». Его мечта поставить «Белую гвардию» Булгакова с годами не приближалась, а становилась все более нереальной (потом он найдет себя в детальном исследовании духовной жизни сдержанного интеллигента. Но мечтал он о другом). Поставив «После свадьбы» Розова, Вадим Михайлов ушел в спортивную тематику. Туда же обратил свое внимание и Август Балтрушайтис...

И так — кого ни вспомни.

Григорий Михайлович снимал в то время «Короля Лира», фильм о дележе власти и растерзанном королевстве, итог его размышлений о месте человека в истории. Несмотря на занятость и усталость, он выслушивал наши сетования, вытаскивал к себе на дачу в Комарово на разговоры, давал советы. Знал он и о моих проблемах.

Первые фильмы «Личная жизнь Кузяева Валентина» (с участием И.Авербаха) и «Завтра, третьего апреля» были сурово встречены критикой нового времени. В течение полутора лет после этого я работал с писателем и известным публицистом Юрием Черниченко над сценарием «Целина» — о драматичной истории освоения новых земель, о моих сверстниках, положивших молодость на это трудное, героическое дело. Но правдивое описание казахстанских черных бурь пришлось не ко времени. И тогда я ринулся в предприятие под названием «Гонщики» — широкоформатное, автомобильное...

Еще на курсах Григорий Михайлович часто повторял в мой адрес одну и ту же шутку: «Зачем вам режиссура, Игорь?.. Автомобиль у вас уже есть...»

Я действительно был в те годы среди немногих, кто обладал собственным автомобилем.

И вот теперь после неудачи с «Целиной» Козинцев опять пошутил: «Ничего, автомобиль вас вывезет...»

Он активно поддержал мою новую работу. Поддержал потому, что считал обязательным для человека, избравшего любой род деятельности, регулярно трудиться — как пианист, как балерина, не ждать особых, счастливых стечений обстоятельств для творчества; потому что учил нас всякое дело делать хорошо, верно, по-настоящему; потому, наконец, что смолоду — и он нам в этом признавался — испытывал пристрастие к «низким» жанрам, любил веселое народное искусство и считал широту вкусов свойством образованного человека.

Позже мы прочитали в «Записях разных лет»: «...за что? За что полное волнений и страсти веселое народное искусство превратили в тягомо-

тину? Почему все то, что наше поколение любило в кино, ушло? Тягомотина фестивалей. Котильонные призы, бумажные деньги (их забывают на полу в тот же вечер) этих успехов — и золото народного внимания...»

Он поддержал идею создания фильма «Гонщики» — именно широкоформатного, именно стереофонического, именно первого советского автомобильно-спортивного. Об этом его письмо, которое я привел вначале. Чрезвычайно поучительна мысль, высказанная Козинцевым, — о принципиальной смысловой, жанровой роли широкого формата.

В полном согласии с рекомендациями Григория Михайловича мы снимали картину масштабно, «пространственно», порой в ущерб драматургии, а иной раз и спасая, компенсируя ее недостатки этим особым «воздушным» жанром... Через несколько лет я применил те же приемы форматного изложения, когда искал жанр исторической приключенческой легенды «Ярославна, королева Франции». И в том и в другом случае премьерные показы, «первый экран» были встречены зрителями с энтузиазмом. А потом... А потом картины были перепечатаны на обычный экран, сделаны широкоэкранные версии, и атмосфера этих фильмов умерла, выдохлась, потеряла эмоциональный подъем.

Козинцев предостерегал от этого. Пусть меньшим тиражом, но надо настаивать на прокате фильмов, снятых в эстетике широкого формата, только в том виде, в каком они были замыслены...

Спектакль, поставленный на площади, нельзя играть на эстраде!

...Последняя встреча, последний разговор, последнее впечатление. Они кажутся особенно значительными, несмотря на мимолетность. К ним возвращаешься в поисках особого смысла.

Григорий Михайлович смотрел «Гамлета» в Театре на Таганке. Я заметил его в зале, когда уже выводился свет.

И вот первое ощущение, первое чувство, которое я помню: мобилизация внимания, обостренное наблюдение спектакля, ответственное, что ли... Ведь в антракте спросит!..

Спектакль шел хорошо, на сцене явно знали, что наш «главный шекспировский» режиссер сидит в зале.

Но в антракте он не спросил о спектакле, сказал лишь, что Высоцкий очень хорош.

Он задал другой вопрос. Притом — риторический...

Завтра должно было начаться Всесоюзное совещание киноработников. А еще вчера Козинцев должен был улететь в Германию на Шекспировский конгресс. Он терзался задержкой из-за совещания, тем, что пропускает открытие конгресса. Ему пришлось остаться, чтобы выступить. Было видно, что эта необходимость сердит его.

И вот: «О чем говорить?..»

За годы учебы и работы на «Ленфильме» я хорошо усвоил, что Григорий Михайлович никогда не желал слушать пустое. Все мы не раз видели, как откровенно гасли его глаза, когда в разговоре терялась мысль. Сейчас на меня смотрели внимательные, озабоченные глаза.

Неужели он ждал совета?

И что я мог ему сказать? У меня были свои заботы — сценарные. Всего месяц прошел, как умерла Вера Федоровна Панова, с которой мы начали экранизацию «Сентиментального романа». Козинцев хорошо

знал писательницу, и сейчас во время разговора в театре сердечно помянул ее добрым словом. Потом посочувствовал мне, что работа над сценарием прекратилась, советовал доделать начатое...

И после паузы опять: «О чем же говорить?!..»

Спектакль закончился поздно, а уже ранним утром следующего дня я увидел Козинцева в президиуме Всесоюзного совещания.

Он выступал одним из первых. Сразу остро завел разговор о серых фильмах, убивающих зрительское время. Причину «мелкотемья» таких фильмов он объяснял режиссерским «мелкодушьем». Эту мысль Григорий Михайлович повторял не раз. Еще недавно, в Ленинграде, он предостерегал режиссеров, чтобы в трудную минуту они не становились «удобными» людьми. И вот теперь в Москве он повторял те же слова, повторял горячо, потому что видел опасность для искусства в этом активно развивающемся процессе...

Вечером участникам совещания показывали новинку — «Рим» Феллини. Козинцева в зале уже не было, он улетел в Германию.

Странно подумать, что, может быть, он так и не увидел этот фильм своего любимого режиссера. Я помню его рассказ о том, как Феллини показывал ему материал «Джульетты и духов», как обсуждал с ним замысел «Клоунов»...

«Полное волнения и страсти веселое народное искусство...».

И.М. ЧУРИКОВА, Г.А. ПАНФИЛОВ

Мерой совести

Григорий Михайлович Козинцев был настолько крупен, значителен, основателен во всем, что делал, что понятия «кинорежиссер» и «общественный деятель» воспринимались знавшими его как тождественные.

Подобное отношение к Козинцеву вырастало не только из его режиссерских работ — из фильмов, созданных совместно с Леонидом Захаровичем Траубергом в фэксовские годы, из них «Трилогии о Максиме», из «Дон Кихота», «Гамлета», «Короля Лира», поставленных уже одним Григорием Михайловичем, — но и из всего, что исходило от него в повседневной студийной кинематографической жизни. Его присутствие на худсовете, собрании, совещании и любом ином мероприятии или обсуждении, его выступление на пленуме кинематографистов в Москве, его статья или интервью в журнале или газете были общественными явлениями, значение которых ощущалось всеми. Даже случайный разговор или вскользь брошенное им замечание формировали общественное мнение студии. Он был ее совестью.

И на примере судьбы наших собственных картин мы могли убедиться, насколько весомо, значимо его мнение. Выступая по ленинградскому телевидению, он сказал в связи с выходом «Начала», что когда в кино приходит режиссер, он приходит не один, а приводит за собой целую группу единомышленников — своего оператора, художника, своих актеров, и рядом с именем такого режиссера возникает сразу плеяда имен, пополняющая плеяду имен всего кинематографа. Надо думать, подобное заключение рождено всем опытом его долгой жизни в искусстве. С правотой этих слов нельзя не согласиться — они подтверждены и многими примерами тех лет, свидетелем которых он уже не был.

Сам факт его присутствия на студии чрезвычайно благотворно влиял на всех. Даже работая в другом объединении, мы чувствовали, насколько влиятельно его мнение, его слово. Если Козинцев одобрял и поддерживал чью-то работу, то его оценка как бы по негласной договоренности становилась общественным признанием, дипломом на «знак качества». Поэтому все мы с внутренним волнением ждали его суда.

Вспоминается, как однажды в лифте по дороге в монтажный цех он говорил, как девальвируется режиссерская профессия, как обесценивается, как постановщиками фильмов становятся люди совершенно случайные, по своим человеческим свойствам не способные к этой работе. «Что происходит, не понимаю?» — печально сокрушался Козинцев. Он говорил о том, как вместе с падением уровня режиссуры падает уровень фильмов, разлагается кинопроизводство.

Этот разговор происходил в 1970 году, в период, когда завершался монтаж и озвучание «Начала». Естественно, мы приглашали Григория Михайловича посмотреть, что получается из этой работы. Он благодарил, обещал прийти, но смотреть явно не торопился — вообще он предпочитал смот-

реть последним, трудно сказать почему[1]. Возможно, просто боялся обидеть, если ему картина не понравится: действительно, шутка ли взять на себя ответственность первой оценки, способной убить веру режиссера в свою работу. Во всяком случае, с нашими картинами было так: по студии уже шла добрая молва, когда он посмотрел «В огне брода нет» и «Начало», но именно Козинцев нашел слова, определившие их место в кинематографе того времени, превратившие отдельные оценки в общественное мнение.

После «Начала» мы готовились к работе над фильмом о Жанне д'Арк, знали, что на пути будет много сложностей, хотя и не предвидели всего, с чем позднее пришлось столкнуться этому, не по нашей вине так и не осуществившемуся замыслу. Естественно, нам очень хотелось заручиться поддержкой Козинцева. «Интересно. Любопытно», — говорил он во время коротких студийных встреч, когда разговор выходил на темы этой постановки. Но до поры разговоры этим и ограничивались.

Когда сценарий был написан, принят студией, послан в Госкино, мы решились напрямую обратиться к Григорию Михайловичу с просьбой прочесть сценарий и сказать о нем свое мнение. Тучи над нашим замыслом сгущались: из Госкино пришел отзыв, с одной стороны, признававший достоинства сценария, с другой — отвергавший его.

Козинцев прочел «Жизнь Жанны д'Арк», сценарий ему понравился. Он прислал нам краткое, но очень ободряющее письмо с пожеланиями всяческой удачи. «Министру напишу, уверен в успехе Жанны де Чуриковой», — очень трогательно и весело закончил он. Свое обещание он выполнил, написал личное письмо тогдашнему руководителю Комитета по кинематографии А.В.Романову[2]. Каков был ответ, мы не знаем, но сценарий «Жанны» был принят. Впрочем, это не помешало так и не запустить картину в производство. Ситуация с фильмом не изменилась и с приходом нового министра.

Козинцев очень хотел нам помочь, мы были у него в гостях, сидели в его кабинете, где каждая вещь рассказывала о хозяине — прожитой им жизни, его друзьях, круге интересов, понимании прекрасного. Помнится, он показал нам золотую современную скульптурную миниатюру, приз Ватикана за фильм «Гамлет». «Это мой пропуск в рай», — шутливо заметил Григорий Михайлович.

Он много и бесконечно интересно говорил в тот вечер о европейской культуре, истории, о кино, о воплощении истории в кино. Надо было бы потом записать хотя бы конспективно то, о чем он рассказывал, но както все не хватало времени, да и казалось, что все это и без того навсегда запомнится. К сожалению, память слишком часто оказывается ненадежной, особенно там, где дело касается изложения мыслей.

Его манера говорить была не похожа ни на чью другую. Он не просто рассказывал что-то уже ему известное, им понятое, чтобы сделать это понятным другим. Сам процесс разговора был для него процессом размышления, диалога не только со слушателем, но с самим собой. Он продолжал искать ответы на вопросы, которые для него пока что не имели ответа, пытался найти их. Тех, кто не знал этих свойств, могла удивить его рассеянность. Скажем, во время того разговора у него в гостях, когда мы случайно поднялись, вовсе еще не собираясь уходить, он попрощался с нами, но по-прежнему продолжал разговор, оставаясь в мире тех мыслей, которые занимали его.

Как память о той встрече у нас хранится книга «Европейская культура XIII—XV веков», фолиант в кожаном красном тисненом переплете из серии книг о европейском Средневековье (потом к ней прибавилась приобретенная по счастливому случаю в точно таком же издании «Жанна д'Арк» Валлоне). На фолианте помимо дарственной надписи «Глебу Панфилову от Козинцева, 1972 год» есть еще одна пометка, сделанная им же, четырнадцатилетним: «Апрель 1919 год. Козинцев». Между двумя этими автографами более полувека жизни.

Для нас это был очень дорогой дар: великий мастер передал нам его как эстафету, как свое благословение на «Жанну д'Арк». И хотя картина эта так и не состоялась, но состоялся «Гамлет» на театральной сцене, о постановке которого в то время еще и не помышлялось, настолько серьезным, убедительным, как бы исчерпывающим Шекспира был для нас фильм Козинцева. Это уже потом, когда участие Инны в «Гамлете» Андрея Тарковского на сцене Театра Ленинского комсомола заставило погрузиться в пьесу, стало ясно, что казавшиеся уже стертыми слова «Шекспир неисчерпаем» полны огромного нераскрытого смысла.

«Гамлет» Козинцева был событием в кинематографе, в шекспироведении, в культуре. Пьеса, до того воплощавшаяся в кино как костюмное зрелище, оказалась полнокровной, современной, касающейся вопросов, без ответа на которые нельзя идти дальше. Это был живой фильм, фильм своего времени, не замыкавшийся в кругу сугубо шекспировских проблем, но вобравший в себя те больные конфликтные проблемы, которыми жило общество.

Продолжением тех же поисков стал и «Король Лир». Мы могли со стороны наблюдать, насколько серьезно работал Козинцев над этой большой, труднейшей постановкой, как много сложных и в плане сугубо профессиональном, и в плане философском проблем ему приходилось решать.

Ко времени постановки «Лира» относится памятный разговор, случайно начавшийся в студийном дворе, возле рабочей проходной. Была весна, ясная, ветреная, стояла холодная погода, Козинцев был с непокрытой головой, в каком-то легком пальто, в котором казался почти мальчиком, студентом, весь его облик всегда поражал юношеской легкостью. Он увидел нас, остановил, заговорил сразу о «Лире», не обращая внимания на то, что место для разговора о высоком было совсем неподходящим: мы оказались притиснутыми к железным мусорным бакам, мимо проезжали машины, проходили люди, знакомые и незнакомые, шла самая будничная студийная жизнь. То и дело, забываясь в разговоре, Козинцев облокачивался на бак, потом замечал оплошность, отряхивал рукав, но тут же, поглощенный своими мыслями, переставал о нем помнить.

Этот разговор во время съемок «Лира» то и дело прерывался, потому что подходили актеры, уже загримированные и одетые к съемке, и по каждому из них можно было судить, с какой тщательностью работал Козинцев — столько вкуса, культуры было в каждом костюме (они и в прежних лентах — в «Дон Кихоте», в «Гамлете» были великолепны), в каждом гриме, в самом выборе лиц. Особенно поразителен был Олег Даль в роли Шута — настолько непривычен был его облик и настолько точен!

Даль подошел к Григорию Михайловичу с какими-то разговорами по поводу роли, не очень нам понятными, поскольку мы не были в курсе того, что меж ними обсуждалось прежде. Но по тому, как слушал его Козинцев, как призывал нас к соучастию («Слушайте, слушайте, что он говорит. Все верно! Все верно!»), чувствовалось, с какой влюбленностью, обожанием, восторгом относится он к актеру, как счастлив, что есть человек, целиком совпадающий с его ви́дением роли, понимающий режиссера, разделяющий цели его работы. И в этой способности так относиться — та же высочайшая интеллигентность, которая отличала Козинцева во всем.

Он оставил свой след не только фильмами, которые снял. Он жив в нашей памяти и нравственным примером благородства, чистоты, высоты духа, высочайшей требовательности к самому себе, непримиримости к пошлости, самолюбованию. Он был тем же самым и в жизни, и в искусстве, и в том, что создал, и в том, что мечтал и не успел создать. Козинцев был и останется одним из самых лучших, из самых светлых людей в нашем кино.

И.В. ВАЙСФЕЛЬД

Наброски к портрету

Меня всегда поражала его походка. Легкий шаг. Движение легкое, быстрое. Походка юноши. Не меняющаяся с годами. Как не менялась его стройная фигура.

Козинцев был очень добр. Доброта деятельная. Независимо от того, замечают или не замечают ее окружающие. Доброта без свидетелей — высшая степень нравственной жизни человека.

Фильм Тарковского «Андрей Рублев» могли «поливать» как хотели. Требовать купюр, требовать запрета. От кого бы требования ни исходили, это не могло повлиять на позицию Козинцева. Он был непреклонен. И выражал непреклонность в письмах, выступлениях, живом общении с окружающими. Он верил в талант Тарковского, он любил его, он сражался за него. Деятельная доброта.

То же можно сказать о Илье Авербахе — его ученике. Грозному председателю Госкино не нравилось то-то и то-то в фильме Авербаха, а Козинцеву нравилось, и его, Григория Михайловича, разящее слово несогласия с председателем Госкино произносилось при всех, в лицо. И фильм был спасен[1].

Но одновременно он мог быть жесток. Как только сталкивался с бессовестностью. Сарказм его был беспощаден.

Помню, во ВГИКе сменили ректора. Григорий Михайлович, в то время преподававший там, так объяснил мне разницу между старым и новым ректором:

— Если бы приказали выпустить из вас кишки, то старый сделал бы это с превеликим удовольствием, а этот... не знаю, наверно, без всякого...

В середине восьмидесятых годов почти одновременно вышли две книги: «Время и совесть» Козинцева и «Делать фильм» Феллини. Разные страны, разные художники, а идеи очень близки, боль общая. Оба размышляют о назначении художника, о человеке, о человечестве. Своеобразные манифесты о совести и об искусстве. В связи с этим снова обращаюсь к действенности нравственной позиции режиссера. Честность и глубина идеи определяют его поведение, реальность повседневности.

Старшему поколению памятна «космополитическая кампания» 1948—1949 годов, направленная на истребление новаторского, революционного духа советской культуры, на дискредитацию художественной интеллигенции и расправу с ней, на бесстыдное разжигание шовинизма. Во всех областях искусства «назначались» имена «космополитов». В печати и на собраниях имена назывались — сигнал к разнузданной «проработке», к изгнанию из профессии.

В кинематографе главным космополитом был «назначен» режиссер Леонид Трауберг. С Козинцевым он прошел долгий путь совместной ра-

боты, поставив многие известные фильмы. Однако за несколько лет до начала «космополитической кампании» их совместная работа прервалась, каждый ставил свои фильмы.

Организаторы и вдохновители «кампании» надеялись на то, что Григорий Михайлович отмежуется от Трауберга и примет участие в административном и интеллектуальном погроме, который был учинен в те годы. Расчет был совершенно напрасным. Козинцев ни на йоту не унизил свое достоинство человека и художника. Ни в одном космополитическом собрании он участия не принимал, ни одного слова осуждения своего вчерашнего сопостановщика от него не дождались[2].

Любопытная деталь: про Козинцева говорили, что, когда собрания происходили в Ленинграде, он уезжал в Москву, а когда они происходили в Москве, он уезжал в Ленинград. Григорий Михайлович возмутился:

— Бегать от них?! Какая чушь! Никогда и ни от кого я не бегал!

Поражала меня не только походка Козинцева, но и то, как он смотрел на человека, с которым знакомился. Взгляд мгновенный, не агрессивный, не навязчивый, но быстро оценивающий: с кем он имеет дело? Первое впечатление могло и не исчерпывать оценки нового знакомого, но подводило к тому, что можно назвать духовным постижением сути человека.

Главным в Козинцеве было чувство собственного достоинства. Во всем, включая поведение за рубежом. Однажды в Лондоне на официальной встрече его спросили:

— Как вы расцениваете фильм «Доктор Живаго»[3]?

— Это отвратительный фильм.

— А как вы относитесь к роману Пастернака?

Козинцев быстро и решительно откликнулся:

— Гениальное произведение.

Это было сказано в те годы, когда Пастернак за свой роман был исключен из Союза писателей и предан анафеме.

По существу! Всегда по существу, а не по преходящей злобе дня, не по церемониалам пустяковых условностей, не по мнимостям. Еще одна подробность по этому поводу. Я написал Григорию Михайловичу о готовящемся новом многотомнике по истории советского кино. Он мне ответил письмом. Высказал опасение, что история кино снова выйдет в «санобработке» такого-то. Он назвал имя человека, который в течение многих лет разгневанно, в соответствии с очередной «линией», обрушивался на все новое в искусстве, и в частности на немые фильмы Козинцева и Трауберга.

В самом искусстве, в науке о нем, в зрительском восприятии надо освобождаться от «санобработки», имеющей — увы! — свои закоренелые традиции. В этом благородном деле обновления — с нами Козинцев, его фильмы, его книги, память о его выступлениях. И даже — о его походке. О взгляде — остром, проницательном взгляде доброго и бескомпромиссного человека.

Е.А. ДАЛЬ

О дорогих мне людях

Когда Валентина Георгиевна попросила меня написать о Григории Михайловиче, я очень этому обрадовалась, так как Григорий Михайлович прошел через всю мою жизнь, начиная с детства, а временами приближаясь и к моей личной, уже взрослой жизни.

Самое первое, что я ярко помню: Комарово, Красноармейская улица, я иду от электрички к деду, Борису Михайловичу Эйхенбаму, в Дом творчества писателей, а навстречу — Григорий Михайлович, которого я знала и сразу узнала — стройный, изящный, рядом с ним маленький мальчик и необыкновенная, по моему восприятию, высокая женщина, на которую я смотрела не отрываясь. Волосы червонного золота, лицо, усеянное веснушками, и большие карие глаза, — по-детски восторженно я в этот момент решила, что для меня это идеал женщины.

Я помню, как Григорий Михайлович приходил к нам домой еще на канал Грибоедова. Значит, это было до 1954 года. Они с дедом уходили в кабинет, а я, к стыду своему, совершенно не интересовалась, о чем они там говорят.

Помню о встречах с Козинцевым на концертах, в театрах, во Дворце культуры на Петроградской стороне, когда американцы привезли свой спектакль «Порги и Бесс». В антракте дед и Григорий Михайлович оживленно обсуждали высокий уровень всей труппы.

Отчетливо помню поездку в Александринку на общественный просмотр «Гамлета» в постановке Григория Михайловича. Ехали на автобусе, дед с Козинцевым сидели рядом, а я стояла и прислушивалась к их разговору, потому что они говорили обо мне. Говорили о том, что я яркая представительница своего времени (у меня была модная прическа «конский хвост»), «стильная» девочка. Они шутливо придумывали мне другое имя, считая, что имя Лиза мне не подходит, что оно не из нашего времени. Они придумывали мне имя, которое выражало бы мою «эпохальность», и в конце концов остановились на том, что меня надо было бы назвать Эпохой. Григорий Михайлович, смеясь, сказал: «Ну, а если уменьшительное, то как бы вы ее называли — Эпочка?»

Спектакль «Гамлет» произвел на меня огромное впечатление. Стыдно признаться, пьесу я тогда не знала. Помню Фрейндлиха в роли Гамлета — он, на мой взгляд, был просто старый; но помню и разговоры о том, что возраст Гамлета не установлен и что его может играть и совсем молодой артист, и «старый». Запомнилось и появление тени отца Гамлета — без мистики, очень реальное, страшное.

Когда мы переехали на Малую Посадскую, мы оказались с Козинцевыми соседями — они жили через дом. А рядом с нашей квартирой была квартира Евгения Львовича Шварца. Он бывал у деда почти каждый день, и в разговоре их постоянно упоминался Григорий Михайлович, а виделся дед с ним не часто — оба были в это время очень заняты, но по телефону говорили подолгу.

В дневнике деда есть две записи: от 9 июня 1946 года: «Вечером 7-го доклад Г.М.Козинцева об «Отелло» (режиссерская экспозиция) в Доме кино». И от 21 сентября 1954 года: «...много говорили об этом по телефону с Г.М.Козинцевым. У наших литературоведов — либо невежество, либо подлость, либо смесь того и другого. Чудно!» В дневнике речь идет о драмах Лермонтова и о «Гамлете».

Григорий Михайлович очень любил животных, и наша собака Джулька, которую он почему-то упорно называл Белкой, немедленно укладывалась у его ног, когда он приходил к нам.

Дальше, если идти хронологически, начало моей работы на студии «Ленфильм». Только что закончен фильм «Дон Кихот». Григорий Михайлович работал с монтажером Евгенией Андреевной Маханьковой. Человек она была трудный — сложный характер, быстрая смена настроений, ревнивая, деспотичная — и лучший монтажер «Ленфильма». Я стала работать под ее руководством на всех картинах, кроме «Гамлета» (не помню — почему).

После смерти деда мы переехали на улицу Ленина, и Григорий Михайлович приходил к нам туда. Он приносил моей маме свои тетради, просил ее их перепечатать, но никому не показывать, в том числе и мне. Наверно, он думал, что, работая на студии, я могла кому-нибудь что-то разболтать. И я не прикасалась к этим тетрадям, хотя и была очень любопытна.

Удивительно интеллигентен был во всем Григорий Михайлович — приветливый, вежливый, доброжелательный. Но в гневе он бывал страшен — это я знаю, видела. Как я сейчас понимаю, — тогда я не особенно задумывалась об этом, — после смерти деда он проявлял обо мне непрестанную заботу. Думаю, что моя работа под руководством Маханьковой — это тоже его забота. Он знал, конечно, как трудно с ней работать, сам страдал от ее характера, но понимал, что ни у кого другого я не смогла бы научиться тому, чему научилась у нее. И вот я попала на фильм «Король Лир». Работа в монтажной над фильмом началась задолго до основных съемок — пробы, пробы на все роли и особенно на роль Лира. Кто только не пробовался: Плотников, Попов, Закариадзе. Не было человека в группе, к кому бы Козинцев не обращался с просьбой подсказать актера. В том числе и меня спросил. Я даже не успела открыть рот, как он мне сказал: «Только не называйте Жана Габена»...

И наконец, я помню радостного Григория Михайловича. Придя в монтажную, он сообщил новость — Лир найден, найдено чудо. Я помчалась в павильон и увидела сначала что-то совершенно непонятное — в серой мешковине, с седыми волосами, что-то худое, небольшого роста, и вдруг — распахнутые глаза, как синие фары, скорее — звезды... Я еще подумала, а кино-то черно-белое!

Тогда же был утвержден и Олег Даль.

Я ходила на все съемки в павильон. В одной из сцен (перед охотой) снимались собаки — роскошные борзые. Я приходила, как правило, вечером, потому что в монтажной мы сидели допоздна, было много работы. Как-то Григорий Михайлович спросил во время перерыва: «Интересно, Лиза, ради кого вы ходите на съемку?» Причем было видно, что Григорий Михайлович шутит, играя как бы роль любопытного сплетника — ну вот скажите, ну, скажите... Я знала, что группа едет на мыс Казантип, и ответила, даже не подумав: «Вот если вы возьмете меня с собой в экспедицию, я вам открою этот секрет». Он сказал: «Ну, хорошо, возьму». —

«Я прихожу смотреть на собак». — «Ну и все? Как скучно!» я подумала, что он забыл об этом разговоре, но через несколько дней меня вызвал директор картины Михаил Соломонович Шостак, один из старейших директоров «Ленфильма», прекрасный профессионал и очень строгий в работе человек. Он отлично знал, что такое взять монтажницу на мыс Казантип, где нет даже кинотеатра, не то что монтажной. Но Григорий Михайлович обладал таким авторитетом, что ему достаточно было попросить Шостака, как я была вызвана, и мне было приказано собираться в экспедицию. Шостак говорил со мной сурово: «Будете с хлопушкой, будете писать монтажные листы». И я поехала. Юг и море были моей любовью с самого детства. Плаваю я прекрасно, меня учил дед, и я сама специально занималась. И вот первый выезд на море, на съемку, точнее, на освоение натуры, суета, беготня. А я бросилась в теплое, соленое море. Легкие волны укачивают меня, я лежу на спине, почти засыпаю: волны, небо, солнце — сказка. Вероятно, я плавала часа полтора, а за волнами человека не видно — исчез человек. Наконец плыву обратно. Уже близко от берега увидела — на берегу паника. Когда я вышла пошатываясь из воды, Григорий Михайлович крикнул: «Немедленно в Ленинград! На этом кончено!» А я стояла, и с меня текло море вперемешку со слезами. Но все закончилось благополучно, Григорий Михайлович был отходчив и добр. Я с тех пор не заплывала далеко и надолго. Позднее Козинцев сказал, что страшно завидует тому, как я хорошо плаваю. Все время, пока мы там были, Григорий Михайлович уговаривал меня: «Вам нельзя быть так много на солнце, Лиза», и то же самое говорил мне дед...

Помню съемку, когда была дикая жара и жуткий ветер. Ярвет — безумный Лир должен был сказать: «Кто это там — Гонерилья с седой бородой?», — но реплика не ладилась. И вдруг Григорий Михайлович, смеясь, воскликнул: «Кто это там — Маханькова с седой бородой?» — и атмосфера разрядилась от этой шутки. Григорий Михайлович был очень демократичен и разрешал в такую жару не надевать платья. Когда я была перед камерой, я накидывала плащ-болонью. Однажды Григорий Михайлович сказал мне: «Знаете, Лиза, когда вы подходите к камере, ваше внимание сосредоточено на том, чтобы попасть в кадр со своей хлопушкой, а плащ свободно развевается. Просто порнографический вид... Ох, и достанется вам от Евгении Андреевны, когда она будет смотреть материал!»

Потом была большая экспедиция в Нарву. Я жила в гостинице в одном номере с Маханьковой. Моя мама сняла комнату поблизости — в Усть-Нарве, там же жили Козинцевы. Иногда, проезжая на «рафике» мимо дома, если я ночевала у мамы, Григорий Михайлович забирал меня с собой в Нарву. Однажды он спросил меня: «Неужели вы живете вместе с Маханьковой?» И на мой утвердительный ответ закричал: «Но это же вредно для здоровья! Надо что-то делать!» Но я ничего не могла сделать — это была бы смертельная обида для Евгении Андреевны.

Григорий Михайлович обладал прекрасным чувством юмора, любил и умел шутить, позволял шутить и над собой, что очень роднило его в моих глазах с дедом. Однажды я вошла в просмотровый зал, где сидел Григорий Михайлович со всей группой, и он сказал: «Лиза, ну какая вы худая». Я ответила: «Ну почему худая. Худая это может значить — плохая. Худенькая или тоненькая — лучше», и раздался одобрительный смех Григория Михайловича. Или в другой раз, когда не было Маханьковой,

мы с ним сидели и монтировали вместе; в который раз он пытался переделать поединок Эдгара и Эдмонда и предложил: «Мне кажется, тут надо порезать раньше, до ветра». А я сказала ему: «До ветра — это както нехорошо звучит, Григорий Михайлович». И мы оба захохотали. Вообще, он давал мне — девчонке — возможность почувствовать себя свободно рядом с ним, но все равно я всегда робела.

Помню, как Григорий Михайлович увидел у меня в руках книжку Кафки, которую мама достала с огромным трудом. «Ой, Лиза, как мне хочется почитать Кафку!» — сказал Григорий Михайлович. Даже не заикнувшись о том, что мы сами ее еще не читали, я немедленно отдала книгу, — ему невозможно было отказать!

А тем временем началась наша дружба с Олегом Далем, который впоследствии стал моим мужем.

Началась она с озорной выходки Олега, заставившей меня достаточно поволноваться. После того как я проводила маму из Усть-Нарвы в Ленинград, я позвонила ей, чтобы узнать, как она доехала. Было уже очень поздно. Мама сказала, что все хорошо, только ее удивил телефонный звонок нашего друга Г.А.Бялого, который спросил: «У вас все в порядке?» — «А что, прошел слух, что я умерла?» — «Нет, хуже... Что вас арестовали». Я страшно перепугалась и утром решила, что должна ехать в Ленинград. На автобус билетов уже не было. Я уговорила какого-то мотоциклиста подвезти меня. Побывав дома, я успокоилась и на следующий день вернулась обратно. Очень устала (кроме всего, в коляске мотоцикла я ехала под проливным дождем) и рано легла спать. Разбудил меня стук в дверь — была уже поздняя ночь. Маханькова подбежала к двери, спросила, кто там. «Елизавета Апраксина здесь? Откройте!» Она открыла — на пороге стоял милиционер. Евгения Андреевна растопырила полы своей ночной рубашки и, перекрыв вход, сказала: «Я ее никуда не пущу». Но я оделась и пошла за милиционером. На переднем бампере милицейской машины сидел Олег. Оказывается, это он попросил милиционера вызвать меня. Я набросилась на него почти со слезами, рассказала о моей поездке в Ленинград, о пережитом страхе за маму.

Утром, придя завтракать, первое, что я увидела, — был растерянный, извиняющийся Даль с большим букетом цветов. Узнав об этой истории, Григорий Михайлович огорчился из-за моего невольного ночного страха, но Олега сразу простил. Он вообще ему многое прощал, он его любил.

В работе Григорий Михайлович был очень требователен, не терпел расхлябанности, лени. Помню такой случай: я сделала все кольца для озвучания, и понадобилось еще одно кольцо, необходимое, которое сделать было сложно. Я — грешна — хотела этой сложностью отговориться, чтобы его не делать. Григорий Михайлович довольно сурово сказал: «Не понимаю, что тут сложного, надо просто сесть и сделать». И я, конечно, сделала это кольцо.

Григорий Михайлович был вспыльчив, но быстро остывал и прощал. К актерам он относился, как вообще мало кто из режиссеров (сама, проработав в кино 15 лет, и потом, кочуя с Олегом по разным группам и картинам, я нагляделась на всякое).

Когда у нас с Олегом уже было все решено, Григорий Михайлович как-то пришел в монтажную. Я прямо вижу эту сцену — лето, зеленый парк под окнами, видна Петропавловская крепость, ее шпиль... Григорий Михайлович вдруг спросил: «Лиза, а ваша Белка жива?» Когда узнал,

что собаки больше нет, сказал: «А вы другую не хотите завести?» Я ответила: «Нет, я собираюсь мужа завести». Он наклонился ко мне страшно заинтересованный: «Ну, скажите мне, я никому не передам — кто он?» Я и не собиралась скрывать, но Григорий Михайлович сразу вовлек меня в игру — как будто это большой секрет. Он отлично знал, кто это, но когда я сказала: «Олег Даль», — он воскликнул: «Как я рад! Где он сейчас?» — «В Москве». — «Дайте мне его адрес». А вечером мне позвонил Олег и сказал: «Слушай, что за телеграмма пришла от Козинцева, там одни восклицания: «Страшно рад. Обнимаю. Поздравляю. Ваш Козинцев». Я не ручаюсь за дословный текст, потому что Олег не сохранял ни писем, ни телеграмм.

То, что я попала на фильм «Король Лир», — сыграло в моей жизни огромную роль. Для меня до сих пор есть в этом что-то мистическое: если бы этот фильм снимал не Григорий Михайлович, а кто-то другой, но снимался бы Олег — мы бы не стали мужем и женой. Что-то тут было... Я помню приход Григория Михайловича на очередной просмотр материала и его слова, обращенные ко мне: «Лиза, какой у нас вчера был Олег на съемке!!!» Я подумала тогда — почему Козинцев говорит об этом мне, может быть, он что-то знает больше меня? Тогда у меня самой еще не было никаких серьезных мыслей о нас с Олегом.

Попав на эту картину, я к тому же как бы снова вернулась в тот круг, в котором была при жизни деда. Тогда в доме бывало очень много людей, которых мне следовало бы запомнить и о которых мне следовало бы записать. Мое поколение очень лениво и неразумно, никаких дневников и записей мы не вели, а память подводит. Не стало деда — не стало веселых застолий, шумных и интересных разговоров. И вот благодаря Григорию Михайловичу я опять видела многих из тех, кого знал дед.

Однажды Григорий Михайлович попросил меня поехать на студийной машине в Комарово за Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем, хотя это должен был сделать или помреж, или администратор. Но Григорий Михайлович попросил меня, и я имела счастье познакомиться с Дмитрием Дмитриевичем. Я помню, как он извинялся, попросив заехать на почту, чтобы купить талончики для междугородних переговоров. Целый час провела я в обществе Дмитрия Дмитриевича, мы разговаривали, но я не записала, конечно, о чем — и не помню... А сама поездка врезалась в память на всю жизнь. И мне кажется, что Григорий Михайлович специально послал меня. Помню и состоявшийся вслед за этим просмотр эпизода с песенкой Шута. На съемке Олег рискнул спеть без музыки, и Шостакович сказал, что эпизод прекрасный, что у артиста абсолютный слух. Музыкальное сопровождение записывалось потом.

Весной 1973 года перед худсоветом по фильму И.Е.Хейфица «Плохой хороший человек» я встретила Григория Михайловича. Он спросил меня: «В какой форме Олег?» Я ответила, что Олег в прекрасной форме, хорошо себя чувствует, мечтает работать — и это было истинной правдой. «Передайте ему, чтобы он держал форму, мы скоро начинаем очень серьезно работать».

Вскоре мы узнали, что у Григория Михайловича инфаркт, что он в больнице. Каждый день мы справлялись о его здоровье и не верили... Но он умер...

Я помню день похорон. И звонок Олега из Москвы. Главный режиссер театра «Современник» Г.Б.Волчек не отпустила его на похороны. Он смог сказать только это, больше говорить не мог.

Я помню этот день, панихиду в конференц-зале студии, помню, что стояла в почетном карауле у гроба с ощущением, что сейчас упаду. Это было огромное горе. Мы хоронили совершенно молодого человека...

Для Олега это было потрясением — и человеческим, и творческим[1]. Это был конец его мечтам. Он связывал всю свою дальнейшую творческую жизнь с Григорием Михайловичем Козинцевым. Это был его режиссер.

И опять я вспоминаю — кладбище, Литераторские мостки, внезапно хлынувший ливень. Открытый гроб, произносят речи, и вдруг Валентина Георгиевна сказала: «Закройте его, дождь ведь идет». Теперь-то я хорошо понимаю ее состояние...

Уже после известия о смерти Григория Михайловича Олег получил его открытку с поздравлениями в связи с ролью Лаевского[2]. Эту открытку Олег бережно хранил. А для меня она сейчас как драгоценное напоминание о той особой, удивительной связи между Григорием Михайловичем и Олегом и о том, какую роль сыграл Григорий Михайлович в моей жизни.

Ю.Е. ЯРВЕТ

«Как это было в жизни...»

«К пробной съемке (мы решили не репетировать заранее) он выучил несколько фраз из какого-то монолога. А потом мы придвинули камеру поближе к его лицу. В павильоне была грязная стенка, кухонный стол. На стол ассистент поставил свечу. Видимо, для приличия: все-таки историческая картина. Я попросил Ярвета первое, что пришло в голову, — задуть свечу, не торопясь посмотреть, как будет тлеть фитиль, как вьется, исчезает струйка дыма. И подумать о смерти. Задание, откровенно говоря, не кажется мне теперь осмысленным. Ну, а что другое можно было придумать в таких обстоятельствах?» — так Григорий Михайлович Козинцев описал нашу первую встречу в своей книге «Пространство трагедии».

До этого я уже был утвержден на роль юродивого бродяги, прототипа Бедного Тома, и когда мне предложили пробоваться на роль короля Лира, я был уверен — это несерьезно. Просто режиссеру надо во что бы то ни стало найти героя, и он пробует множество актеров.

Помню, когда пробная съемка закончилась, я тут же встал из-за стола, на котором действительно стояла свеча, и быстро пошел к выходу. Григорий Михайлович окликнул меня. Я успел уже дойти до выхода из павильона, и мне не хотелось возвращаться. Повернулся как-то неопределенно, а Григорий Михайлович поманил меня рукой, мол, вернитесь, вернитесь, и заметил: «Почему такое движение руками? Лир — солдат, его руки привыкли держать меч!» Я выслушал режиссера, стоя уже одной ногой в коридоре, и подумал: «Значит, плохо получилось... Руки? Вот и ищите подходящие!» — и снова собрался идти. Но Григорий Михайлович продолжал: «И походка неточная!» На этой фразе мне все же удалось покинуть павильон.

Еще до официального утверждения на роль Григорий Михайлович вызвал меня на репетицию. И тут я вдруг понял: когда он говорил про руки, походку — это были не досужие слова (сколько праздных «полезных советов» приходится выслушивать актеру, который часто снимается в кино!), а свидетельство того, что он действительно знает бесконечно много и о шекспировском герое, и о природе актерского искусства, и о человеке вообще. Я поверил ему.

А когда меня утвердили на роль, я почти испугался. Меня охватило сомнение, смогу ли я достичь той глубины и полноты, к которым стремился режиссер? Я понимал, что судьба свела меня с большим мастером, который ставит перед собой и исполнителем самые трудные задачи. Выдержу ли я? Оправдаю ли его доверие? Я уже догадывался, какую степень правды он будет искать в образе Лира.

«Интереснее того, что было на самом деле, придумать нельзя» — когда я сейчас перечитываю эти строки Григория Михайловича, я понимаю, какой прицел он устанавливал для образа короля Лира с самого начала. Глубокая достоверность! Поэтому-то он сразу и заметил неточную работу моих рук во время пробной съемки, случайную походку...

Каким же был Лир «на самом деле»? Антропологи были бессильны помочь нам, и Григорий Михайлович, словно живописец, принялся с первых же репетиций набрасывать эскизы будущего образа. Мы не репетировали, а изучали Лира-человека. Мы не разучивали отдельные сцены, а постигали, осваивали его характер. Это была очень серьезная и ответственная работа. Репетиции Григория Михайловича напоминали мне воистину «суворовское учение», после которого на съемочной площадке все получалось как бы само собой.

Я много работаю в театре, много снимаюсь, но мне ни разу не довелось встретиться с режиссером, который бы так понимал актера, умел бы так максимально выявлять его возможности, как это делал Григорий Михайлович. Но, заботясь о выразительности актера, он никогда не забывал о своей режиссерской цели. Формулируя ее, он нередко говорил о «фантастическом реализме» как о преодолении правдоподобия внешних примет ради куда более важного — выявления сущности. Мне думается, в стадии «суворовского учения» он искал именно те подробности, те особенности характера Лира, которые придавали бы образу «фантастическую реальность». То есть он добивался, чтобы исполнение было не просто логичным, достоверным — этим он не удовлетворялся, — а чтобы правда образа поражала как открытие, как откровение. Отправляясь в каждой последующей репетиции в новые поиски примет «фантастической реальности» шекспировского героя, он приглашал к сотворчеству и актера.

Он умел не только слушать, но и слышать, что ему предлагали. Когда мне не хватало слов, Григорий Михайлович просил показать, что я имею в виду. Дело в том, что актеры довольно часто не могут выразить словами суть своего предложения. И Григорий Михайлович понимал нашу психологию. Он очень быстро улавливал существо предложения и, если оно казалось ему малоинтересным, тут же шел дальше, выдвигая свои варианты.

Он задавал нашим репетициям интенсивный темп поиска. Когда у меня бывали удачные дни и сцена, как мне казалось, сразу получалась, он тут же просил исполнить ее по-другому, найти более сложное решение.

Когда выпадали плохие дни и все получалось менее выразительно, чем надо бы, а порой не получалось совсем, Григорий Михайлович не допускал, чтобы у меня возникло чувство неуверенности, отчаяния. Он подбадривал меня, утверждая: «А вы знаете, это нормально!» (правда, я очень скоро научился понимать, что означает это «нормально», но делать было нечего, если я играл плохо, приходилось принимать эту деликатно высказанную оценку, которая означала, по существу, «три с двумя минусами»). Григорий Михайлович брался в такие дни за более легкие куски, чтобы втянуть меня в работу постепенно, дать мне время на разгон, а когда ко мне возвращалось обычное рабочее состояние, переходил к трудным сценам.

Это были неистовые репетиции. Случалось, во время нашей импровизации, которую направляла его богатая режиссерская фантазия, воображение разыгрывалось, решения становились все более сложными. Я радовался найденной нами яркой, необычной форме, а Григорий Михайлович вдруг останавливал меня, говорил: «Стоп, Юри Евгеньевич, а теперь посмотрим, как это было в жизни!» Он как бы касался земли в момент вольного полета импровизации, и мы выверяли найденное с позиций жизненности, достоверности...

Помню, как мы репетировали ссору короля Лира с Кентом в начале фильма, когда король еще «нормален» или, вернее, по очень точному определению Григория Михайловича, — безумен. Тут возможно бесконечное количество вариантов. Я могу бушевать, а могу просто улыбнуться, выражая взглядом: «Ну что, попался, голубчик, ну так знай, дни твои сочтены!» я не верю, что в ситуации, которая возникает между королем и его лучшим другом Кентом, возможно одно-единственное решение. Но какое из них раскроет новую, неожиданную грань характера Лира? Когда перед этим король гневается — столь несправедливо — на Корделию, любимую дочь, и оставляет ее без приданого, я беснуюсь, швыряю карту. А дальше надо показать, что гнев одного человека в столкновении с разными людьми проявляется по-разному. Во время репетиции я неожиданно плюнул Кенту в лицо: «Мол, правду режешь, думаешь — к стенке меня припер, мне тебе теперь и сказать уже нечего? Ну так вот, получай! На тебе!» — и Григорий Михайлович ухватился за это решение.

На мое счастье, исполнитель роли Кента Владимир Емельянов оказался в высшей степени терпеливым человеком: он простил мне эту находку.

Расширяя от репетиции к репетиции, от сцены к сцене амплитуду роли, Григорий Михайлович проникал в самую глубь души Лира, добиваясь того же и от меня. Козинцев как бы стремился разорвать мою зависимость от мизансцены, даже от целой сцены. И он действительно достиг того, что я почувствовал себя Лиром. Для меня уже не имело значения: какая сцена, какой эпизод снимается, какую мизансцену мне предложит Григорий Михайлович. Я был готов к любой. Я забывал о кинокамере, я ничего не играл специально для «крупного», «общего», «среднего» плана. Я просто был Лиром.

В умении добиваться целостного ощущения роли я вижу одну из очень важных отличительных черт работы Григория Михайловича Козинцева с актером. Посредственные режиссеры любят репетировать роль «по кадрам». Григорий Михайлович любил повторять: «Так, по кадрам, делать роль нельзя ни в коем случае!» Иначе вместо некой плавной нарастающей линии эмоций, пронизывающей всю сцену от начала до конца, получится извилистая линия. Покадровая игра не может дать ни нарастания напряжения, ни подлинной кульминации, так как в каждом кадре в отдельности достигается только кратковременный подъем, и монтажная склейка этих миникульминаций, даже самая искусная, никогда не восполнит подлинного чувства актера, которое может возникнуть только при условии последовательного овладения ролью.

...Мы готовились к финальным эпизодам фильма. Григорий Михайлович писал мне:

«Лучшими у Вас пока кажутся кадры начала безумия, разговор со слепым Глостером, встреча с Корделией.

Начинаются решающие сцены: буря, плен, смерть.

Трудные сцены, самые трудные, решающие, самые что ни на есть главные...»

Мы вели подготовку к этим сценам самым тщательным образом. Но нам удалось осуществить далеко не все, что мы задумали, что отрепетировали. Пришлось изменить, сократить мой диалог со стихией. Едкая пыль — мы снимали бурю под Нарвой на сланцезольных пустырях — забила мне глаза.

А когда мы, перенесшие все неурядицы съемочного быта, заканчивали работу, Григорий Михайлович сказал мне: «Юри Евгеньевич, вот сейчас бы начать все сначала! Если бы это было возможно! Уж теперь-то мы с вами знаем Лира достаточно хорошо!»

Надо думать, он очень устал к концу съемочного периода. Кроме творческих проблем ему приходилось решать массу будничных, производственно-организационных вопросов, о которых зритель даже не подозревает. Но и усталый, он оставался самим собой.

...Он умел как-то совершенно по-особому здороваться буквально со всеми, находящимися на площадке, — с актерами, операторами, осветителями, шоферами, ассистентами, художниками, гримерами. Причем он замечал каждого издали, замечал первым и здоровался первым, улыбаясь при этом радостно, приветливо. Мне казалось, его неповторимое «здравствуйте» имело силу положительного психологического заряда, который создавал особую, благоприятную для работы атмосферу — атмосферу ожидания, веры в чудо творчества, в творческую удачу.

А самое главное — радостная наполненность этого незабываемого «здравствуйте» не зависела от внешних обстоятельств: от состояния здоровья, настроения самого Григория Михайловича, от пленочного брака, от очередных административно-производственных, порой сказочно-причудливых, затруднений. Козинцев был очень большим человеком, который преодолевал бытовщину тонким, неповторимым юмором, душевностью, огромной любовью, я бы сказал, огромным уважением к искусству.

Он мечтал снова снять «Шинель» Гоголя и приглашал меня на роль Акакия Акакиевича. И я стал готовиться к ней исподволь. Стал перечитывать Гоголя. Сыграл в Таллине, в Малом зале Театра им. В.Кингисеппа «Записки сумасшедшего» без каких бы то ни было сокращений или изменений текста Гоголя. Я осваивал круг идей, логику и характер образности этого большого писателя. Но... судьба распорядилась нашими общими с Козинцевым замыслами иначе.

Оглядываясь сегодня на наши неистовые репетиции «Короля Лира», я вспоминаю прежде всего веселые эпизоды, атмосферу увлеченности, ожидания творческих откровений. Я вспоминаю неповторимый юмор Григория Михайловича, только ему свойственный негромкий, тонкий смех, который сметал неудачи, разоблачал пошлость, заражал верой, вызывал из глубины души человека, к которому был обращен, все самое лучшее, самое ценное. И поэтому, когда я думаю о Григории Михайловиче, перед моим взором встает его улыбающееся лицо.

Я не смог — я понимаю это — рассказать все. Мне не хватает слов, мне не хватает, быть может, временно́го расстояния. Григорий Михайлович был очень крупным человеком, сложным и душевно богатым. Я уверен: его значение для кинематографа мы будем постигать годами. Мы будем снова и снова возвращаться к его урокам большого кинематографического ви́дения...

Э.Г. ВАНУНЦ

Умение удивляться

В 1968 году обстоятельства у меня сложились так, что мне нужно было уехать из Еревана, где я работал звукооператором, переменить обстановку. Мои друзья искали мне работу на других киностудиях. И вот весной я получил телеграмму от директора «Ленфильма» с предложением принять участие в постановке ведущим режиссером студии Г.М.Козинцевым фильма «Король Лир». Я немедленно согласился, так как видел фильмы Козинцева, читал его книги и статьи, много о нем слышал.

Первая встреча произошла через два дня после моего приезда в Ленинград. Я вошел в кабинет директора фильма М.С.Шостака, и навстречу мне поднялся высокий, очень элегантный человек, которого я сразу узнал. Григорий Михайлович смотрел на меня приветливо и внимательно. Протянув руку, сказал: «Прекрасно, что вы приехали. Мне много говорили о вас, и я рад буду с вами работать» (в первый момент меня поразил необыкновенно высокий голос; потом уже я услышал, как разнообразны его модуляции в зависимости от того, что и как говорится; иногда голос звучал даже низко). Григорий Михайлович мягко расспросил меня, как я устроился, коротко справился о моих прежних работах, потом сказал, что мы встретимся через несколько дней, когда я прочту сценарий, и все обсудим.

Изучив режиссерский сценарий, я засел за свою, звуковую экспликацию и написал чуть не сто страниц. Когда Григорий Михайлович увидел ее, он воскликнул: «Да это целая книга!» Тогда, в разгар подготовки к съемкам, ему было не до моей «книги», но в экспедиции в Нарве он взял ее у меня и внимательно с ней ознакомился.

Съемки начались со сцены раздела государства. Меня все поражало в огромном павильоне, никогда раньше я не видел ничего подобного. Трудно было поверить, что это кинодекорация — все выглядело подлинным, да и в большинстве своем и было таковым, как и одежда — ткани, кожа, меха, как и оружие. Удивительное содружество высокоталантливых и высокообразованных людей — режиссера и художников Е.Е.Енея и С.Б.Вирсаладзе, их требовательность и их профессионализм дали такой блестящий результат.

К первым съемкам относится и мое «столкновение» с Григорием Михайловичем. Поправляя микрофоны, установленные в декорации, я проходил мимо огромного камина, в котором горели настоящие дрова, так, чтобы не испачкаться сажей, и услышал нарочито громкую реплику: «Не понимаю, почему некоторые члены группы приходят на съемку, как на вечерний прием?» Поскольку речь могла идти только обо мне (я был в черном костюме и белой рубашке с галстуком), я чувствовал, что должен как-то реагировать, но не смог уловить интонацию — было ли это сказано с иронией, с юмором или с возмущением? Я сказал: «Беру

пример с вас, Григорий Михайлович, — вы всегда так элегантны и опрятны, мне захотелось быть похожим на вас. Кроме того, это мой единственный костюм». — «Не обижайтесь, — улыбнулся Григорий Михайлович, — я пошутил».

Через два-три дня после начала съемок он подсел во время перерыва к моему пульту и стал расспрашивать меня о фильмах, на которых я работал, о спектаклях, которые я видел в ереванских театрах, а потом стал рассказывать о своих впечатлениях об Армении, где побывал лет десять назад. Он говорил, как ему понравилась Армения, о необыкновенной приветливости и дружелюбии ее народа. Привел пример внимания и доброжелательства, очень ему запомнившийся. Перед отлетом в Ленинград рано утром он бродил по пустынному еще Еревану и остановился у витрины магазина женской обуви. К нему подошел мужчина, поздоровался, спросил, что ему понравилось на витрине? Григорий Михайлович ответил, что хотел купить жене туфли, но магазин откроется, когда он уже улетит. «Подождите меня здесь!» — сказал мужчина и ушел за угол. Через минуту дверь магазина открылась, и, пригласив Григория Михайловича войти, человек объяснил, что он директор магазина и не может отпустить гостя из Ленинграда без нужной ему покупки. Расплачиваясь, Григорий Михайлович очень его благодарил, чему тот как бы даже удивился: «Вы же улетаете, как же можно поступить иначе?»

Григорий Михайлович рассказал еще о том, что в Ереване у него есть друг, шекспировед Р.В.Зарян, с которым они никогда не виделись, но часто переписываются. Зарян присылал ему в подарок замечательные книги по живописи, и Григорий Михайлович сетовал, что ему очень неудобно — сейчас, из-за занятости по фильму, он не может отвечать ему тем же. «А как хотелось бы его порадовать!» — воскликнул Григорий Михайлович, и я особенно отчетливо почувствовал его расположенность к людям, его мягкость. Это было хорошо видно из всего нашего долгого и какого-то доверительного разговора.

А ведь едва появившись на студии, я стал выслушивать слова «сочувствия» от своих новых коллег-звукооператоров. Они предупреждали меня, что я попал на картину сверхтрудную, к режиссеру сверхтребовательному. Мне говорили о его замкнутости, «недоступности», о том, что он не очень сближается даже с теми, кого знает много лет. Теперь-то я понимаю, как доступен он был, как заинтересованно относился к тем, с кем сталкивала его судьба. Только он абсолютно не терпел пустословия, пересудов, сплетен, к сожалению, столь распространенных на киностудиях. Я это особенно хорошо понял уже в экспедиции, где быт больше сближает людей. Однажды я стал рассказывать о недавно узнанном от кого-то эпизоде из личной жизни одного из старых знакомых Григория Михайловича. И вдруг увидел в сразу потухших его глазах такую грусть, даже горе. Он молчал, а я отчетливо ощутил, что не должен был этого говорить. Я как бы слышал его голос: «От вас я этого не ожидал...» Он отлично знал обо всем, что происходит на студии, но никогда не унижался до каких-либо бытовых сплетен, слухов. Обо всем, что его волновало, он открыто говорил на худсоветах и на собраниях. Никогда не говорил ни о ком плохо «за глаза». Только прямо самому человеку.

Я мог бы много вспомнить о его доброте, сострадании, внимании к людям. Однажды из-за переутомления у меня разболелось сердце, но я не хотел срывать работу, никому ничего не сказал. От Григория Михайлови-

ча это не укрылось, и в категорической форме он потребовал: «Идите домой, ложитесь. На три дня, раньше не приходите». Трех дней я, конечно, не выдержал. Но один раз я заболел по-настоящему, слег с высокой температурой. Позвонил в группу, просил передать Григорию Михайловичу, что не смогу прийти на работу. тут же у меня появились работники группы. Оказывается, они приехали по просьбе Григория Михайловича, который сказал: «Он живет один, надо ему помочь, оставить кого-то с ним».

В экспедиции я жил в Усть-Нарве, недалеко от Григория Михайловича, и утром по дороге на съемку он заезжал за мной. Уже входя в машину, я сразу угадывал его настроение. Иногда он радостно — всегда первый! — восклицал: «Здравствуйте, Эдуард Гайкович!» — и весело улыбался. Но чаще тяжко вздыхал, крепко сжимал пальцы, был грустен и горестен. Значит, что-то не ладилось в съемках, день будет трудным. Когда пришла осень, да еще и с ранним снегом, съемки действительно были невероятно трудными сами по себе, а еще прибавлялись бесконечные организационные помехи. Григорий Михайлович на съемках был предельно собран и строг ко всему, что касалось непосредственно его работы. И этого требовал от всей группы. Ничто не ускользало из его поля зрения, ничего от него нельзя было скрыть: малейшую неточность в одежде, оружии, в неподходящем персонаже огромной массовки он сразу обнаруживал. И не соглашался на компромиссы. Он очень ценил людей, с которыми работал, был внимателен, доброжелателен, любил их, гордился ими — это было поразительное свойство, которого я не встречал ни у одного режиссера. И он был предельно требователен ко всем и имел на это право, потому что так же был требователен и к себе, больше того — всегда был недоволен собой.

Он был требователен даже к тем, с кем его связывала многолетняя дружба, например с Енеем. Но к одному человеку — к Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу — его отношение было особым. Это было просто преклонение — другого слова не подберу. Оно сказывалось во всем, особенно в каком-то нежном и бережном к нему обращении. Все, что говорил Дмитрий Дмитриевич, каждая его мысль, все, что он делал в музыке, каждая его нота — все было непререкаемо. Григорий Михайлович подробно обсуждал с Дмитрием Дмитриевичем каждый записанный кусок и очень боялся хоть чем-нибудь его ранить...

И как раз с записи музыки Шостаковича началась основная работа по звуку. Однажды Григорий Михайлович, остановив меня во дворе студии, спросил, готов ли я к записи музыки, и передал партитуру первых номеров, с которых нужно было начинать запись. Когда я в нее заглянул, сложность музыки меня, признаться, даже испугала, особенно в связи с тем, что я уже знал ограниченные технические возможности студии. К тому же Григорий Михайлович сказал, что Шостакович не сможет приехать на первые записи и с нами будет его ученик В.Е.Баснер, замечательный музыкант и прекрасный, добрый человек, с которым легко работать. Я был несколько удручен всем этим, и Григорий Михайлович это, конечно, видел, но сказал, как мне показалось, довольно холодно, что музыка сложная, а как ее записать — это уже мое дело.

Мы начали с записи хорового вокализа, который назывался «Древний плач» — очень сложного номера для сцен бури и боя. И техника, конечно, подвела... Не буду излагать все перипетии борьбы за хотя бы нормальное техническое обеспечение записи, отмечу только, что Григорий

Михайлович с бешеной энергией поддержал все мои требования и у директора студии, и у главного инженера. Когда дней через десять приехал Шостакович, мы смогли уже спокойно записать всю музыку. После каждого записанного дубля Григорий Михайлович сразу же оборачивался к Дмитрию Дмитриевичу, но и тот все время советовался с Григорием Михайловичем. Это была взаимоуважительная и трогательная совместная творческая работа[1].

Одним из сложнейших вопросов звуковой партитуры фильма было озвучание главной роли. Как у всякого большого художника, у Григория Михайловича было очень субъективное, пристрастное отношение к человеку, воплощающему его замысел. Ярвета он принимал целиком, а поэтому так волновался из-за озвучания его роли русским актером. «Ну где же мы найдем такого неповторимого актера, как Юри Евгениевич?» — говорил он с огромным беспокойством. Григорий Михайлович столько вложил в Ярвета, что это было просто непостижимо. Он буквально вылепил ярветовского Лира. Это, на мой взгляд, одно из свойств самой личности Козинцева. Думаю, что и из меня Григорий Михайлович «вылепил» то, чего я и сам в себе не подозревал. Он столько раскрыл для меня во мне самом, что я буду помнить его всю жизнь и буду вечно ему благодарен...

Начались поиски актера для озвучания Лира. Пробовали многих, талантливых и прекрасно работающих, но все это не удовлетворяло Григория Михайловича, а я его поддерживал. Я видел, что он доверяет мне, прислушивается к моему мнению, и это повышало и мою требовательность. Приходили все новые кандидаты, но... «Микрофон не обманешь», — обмолвился как-то Григорий Михайлович. И вот возникло имя З.Е.Гердта. Первая же проба нас удовлетворила, стало ясно, что он сможет «перевоплотиться» в Ярвета. Гердт легко понял, что от него хотят, нашел свои актерские приспособления, я попросил его поднять голос на полтона, чтобы приблизить его к тембру Ярвета, и дело пошло. К этому времени у Григория Михайловича и у меня установилось какое-то удивительное взаимопонимание, работать стало еще легче и интереснее. Григорий Михайлович добивался, чтобы Гердт освоил ярветовский несколько странный речевой строй с не всегда логичным выделением отдельных слов. Гердту это удалось, он все делал точно. Для него это была сложнейшая работа, но выполнял он ее очень тщательно, и вместо недели она заняла около месяца, а его ждали в театре в Москве...

Григорий Михайлович ценил в Гердте замечательный профессионализм. Вообще он очень уважительно относился к хорошей работе. Лентяев, неумелых работников он просто не выносил. Когда же встречался с настоящим талантом, профессионалом, болеющим за дело, мог ему простить и некоторые бытовые, житейские слабости.

Не менее сложной, чем запись музыки и озвучание, оказалась перезапись фильма. Основным здесь опять-таки было отношение Григория Михайловича к музыке Шостаковича. Он ужасно забеспокоился, увидев мое стремление сочетать музыку с шумами. В сцене, где Эдгар и Эдмонд идут на поединок, у меня было тринадцать шумовых пленок! Григорий Михайлович был уверен, что ничего не получится, музыка будет забита шумами. Но когда все образовалось, шумы трансформировались, смешались, они уже не заслоняли музыку. И тут он успокоился, все принял.

Мы работали очень дружно, легко ухватывая мысли друг друга. Часто у пульта перезаписи, прямо по ходу работы, он писал мне записочки вроде: «Музыка на такой-то фразе звучит так-то. Хотелось бы так-то». Он подсовывал эти записочки мне под руки, и я тут же принимал или отвергал его предложения. Если отвергал, то всегда должен был потом объяснить — почему. У Григория Михайловича был очень точный замысел, тут его мнение было твердо. Но в вопросах выполнения он все время сомневался, все время искал какие-то новые решения. У меня была уверенность в себе, и, наверно, он еще и поэтому ко мне хорошо относился. Ему, все время и во всем сомневающемуся, нужна была опора на несомневающихся. Но всякое свое предложение я всегда должен был очень хорошо аргументировать.

В сцене разъезда дочерей после раздела страны Григорий Михайлович попросил меня дать больше шума. «Это невозможно». — «Почему?» — «Для этого нужна стереофония». Я стал объяснять, что стереофония позволила бы разнести по разным каналам звучание параллельно происходящих действий. В одноканальной записи получится мешанина. Здесь придется пойти другим путем, давать на общем фоне то одно, то другое первоплановое звучание, увязывая его с изображением. Он слушал меня внимательно, потом сказал: «Вы понимаете драматургию звука». Это была высшая для меня похвала.

Когда в тебя верят, то и работаешь с бóльшим подъемом, с большей выдумкой. Я все смелее соединял шумы с музыкой. Григорий Михайлович тоже вошел во вкус, ему уже нравилось, что без потерь для восприятия музыка может звучать одновременно с шумами. Получилась даже парадоксальная вещь — когда в кабинете Олбэни я дал чистую музыку, Григорий Михайлович сразу встрепенулся: «Эдуард Гайкович, что это за филармоническое звучание?» — «Мне кажется, что здесь так и должно быть. Это библиотека. Тишина...». Он согласился, и мы так и оставили.

Григорий Михайлович взял меня в Москву на сдачу фильма и на премьеру — обычно звукооператоры в этом не участвуют. В Госкино СССР с нами смотрел фильм Шостакович. После просмотра Григорий Михайлович спросил его: «Дмитрий Дмитриевич, шумы не мешали музыке?» — «Нет, нет, все прекрасно». Значит, все получилось... И получилось именно потому, что режиссер хотел от меня чего-то большего, чем требуют обычно. Ни до этого, ни после у меня не было режиссера, который ставил бы передо мной такие трудные задачи. Григорий Михайлович, конечно, не учил меня тонкостям звукооператорской профессии, но он хотел того, чего другие не хотели. А задачи, которые он ставил, были задачами творческими, их интересно было решать. И еще. Я бы не сделал того, что удалось сделать, если бы он не вдохновлял меня своим умением удивляться. Он и меня заразил этим, научил удивляться тому, что получается. А потом, когда принимали фильм на худсовете, он столько говорил о звуке...

Вернусь еще к перезаписи. Она шла очень напряженно. На перезаписи сцены бури он работал одержимо. Он горел на работе. И может быть, потому «Лир» и стал его последней работой, что он тут действительно сгорел... Хотя позже мы говорили с ним о следующих работах, и я даже внутренне готовился к новому его фильму, увы, так и не состоявшемуся. У него были грандиозные планы...

Он дал мне очень много. Мне кажется, что он режиссировал людей и в жизни, раскрывая в человеке не только зачатки умений, но и личность. За время работы над «Королем Лиром» я благодаря Григорию Михайловичу во многом по-новому сформировался и как профессионал, и как личность.

При кажущейся сдержанности он был очень темпераментным человеком, но был он и необыкновенно ранимым: сдержанность, замкнутость были его защитным щитом. Козинцев был не просто крупным режиссером — крупные режиссеры есть и еще будут, — он был крупной, удивительной, яркой, парадоксальной и неповторимой личностью. Он был уникален. И без него студия как-то сразу опустела, утратила что-то в своем духе... Когда Козинцев шел по коридору «Ленфильма», все освещалось его присутствием, студия становилась храмом искусства, высокого искусства. Теперь это просто коридор...

И.Ю. КОЗЕНКРАНИУС

Прирожденное чувство правды

«...Все дело в личном. И только в личном...

И то, что было таким личным для поэта, — становится и нашим личным.

А личное огромно. В нем и общее — и культура, и биография, и век, и мысль, и желание, и совесть...».

Эти строки Козинцева о Блоке взяты из рабочих тетрадей, из первой посмертной публикации, подготовленной Валентиной Георгиевной Козинцевой.

Слова о личном можно отнести и к самому Козинцеву.

Его книга «Пространство трагедии» кажется удивительной книгой прежде всего потому, что на ее страницах ярко ощутимы легкая и быстрая походка автора, естественные и стремительные шаги мышления художника, откровенные и честные взгляды, духовное и одухотворенное лицо этого неповторимого человека.

«Неужели это конец постановки?» — под этими последними словами «Пространства трагедии» стоят годы работы: 1968—1972. Оказалось, что этот «дневник режиссера» — как скромно и метко назвал свое сочинение автор — последняя книга, написанная Григорием Михайловичем. Такие книги пишут, как дышат, — благодарно и благородно определит критика «жанр» и «метод» уже после смерти автора.

«Пространство трагедии» печаталось первоначально в журнале «Искусство кино». В 1971 году, обнаружив в седьмой книжке начало новой встречи с Козинцевым, я обрадовался ей и по сугубо личной причине. Несколько месяцев назад Григорий Михайлович написал мне: «Мысль поставить фильм о таком прекрасном артисте, как Юри Ярвет, кажется мне вполне достойной. В Ярвете многое интересно: и сила его личности, и мастерство, и особенности эстонской культуры (которую я очень люблю, и работа с Ярветом помогла мне лучше ее узнать)...»

Характерным острым его почерком поставлена дата: 7.V.71 г.

Письмо Козинцева — ответ на мою заявку сценария «Актер Юри Ярвет»; я послал проект будущего фильма Григорию Михайловичу для ознакомления, непременно хотелось в своем фильме предоставить ему слово. К сожалению, замысел так и остался лишь замыслом. Дорогое для меня письмо Козинцева, заставившее еще и еще раз задуматься о творческом содружестве его и Ярвета, ныне хранится мною в «Пространстве трагедии», между страницами 72 и 73. Если вы откроете книгу на этом месте, можете прочитать: «Кого же он мне напоминает? Ну, конечно, портреты Вольтера, горькую иронию, мудрость Европы... Я посмотрел на Ярвета. Я узнал Лира... Глаза ведь озвучивать не надо. Глаза сохранятся «в подлиннике»... Ярвет понимает меня с полуслова... У нас с Ярветом полная духовная совместимость. С каждым днем я все больше в этом убеждаюсь...»

Именно там теперь письмо Козинцева со словами «и сила его личности, и мастерство, и особенности эстонской культуры» — спрессованной характеристикой Ярвета.

В книге, право же, много и других прекрасных страниц, где живо и выразительно схвачены особенности личности Ярвета, артиста и человека, а именно особенное ценил Козинцев выше всего в людях, непохожесть, неповторимость как начало начал духовности. Духовную грацию как одно из главных качеств дарования Ярвета, высокую пробу искусства в его игре, неутомимость в труде отмечает режиссер в этом артисте.

Ярвет говорит, что Лира не *репетировали, а изучали как человека*. Взаимопонимание рождалось скорее в ощущениях, в чувстве, в полусловах. По глазам. В труде, в исследовании жизни Лира, перед камерой, которая видит там, где кончается абстракция.

Сага о Ярвете и Козинцеве — несомненно имела бы значительное продолжение в новом труде — «Гоголиаде». Интересно, что другой режиссер, с которым Ярвет долгие годы работал в театре, — Вольдемар Пансо, в свое время тоже предсказывал, что Ярвет мог бы блестяще играть Акакия Акакиевича.

...Хотелось бы еще раз возвратиться в дни зарождения «саги о Ярвете». Было это в Нарве летом 1969 года. Городской Дворец культуры стал штаб-квартирой съемочной группы фильма «Король Лир». Суета сует: группа готовилась к отъезду на съемочную площадку в Ивангородскую крепость. Кинематографическое царство Лира поражало и самых бывалых кинематографистов: массовка в 900 человек; созвездие талантливых артистов — Э.Радзинь, Г.Волчек, В.Шендрикова, Д.Банионис, О.Даль, К.Себрис, Л.Мерзин, Р.Адомайтис; кони и собаки, их обслуга; гигантские декорации; громадное количество съемочной техники, включая ветродуи и тогда ультрамодное дистанционное управление камерой с помощью телеустановки, и т.д. и т.п.

Юри Ярвет, уже в полном гриме и в платье Лира — съемка предстояла через часок — шел с нами на поиски Козинцева.

Мы — это кинооператор Тойво Кузьмин, звукооператор Юло Саар и я — вертелись в этой суете сует с кинокамерой и магнитофоном. Не без разрешения — в принципе. Делали мы «сагу о Ярвете» к 50-летию актера в десятиминутных строгих рамках киножурнала «Ныукогуде Ээсти». Ярвет не любит не только позировать, но и давать интервью; и, как добрые коллеги, мы решили сделать ему подарок — не мучить специальными съемками, а просто-напросто вести весь съемочный день свой киноРепортаж и затем дать на экране строго документально день актера, сжатый до 10 минут.

Кузьмин следовал по стопам «короля Лира» уже с раннего утра, удалось кое-что снять в гримерной. Мы пошептались с ленфильмовцами и выяснили: снимать на съемках Он никогда не разрешит, а если и помилует нас, то разве что в перерывах... Вот ведь даже Центральное телевидение не пустил на съемки! Да, о Козинцеве ходили легенды, легенды о том, как дорожит он покоем и порядком на съемках, как совершенно не терпит посторонних на площадке, считая праздный глаз и нечаянный возглас излишним стрессом в, и без того до предела трудной, работе. Мы понимали, что без Него наше дело пропащее. А Он, увидев Ярвета с нами, характерным своим легким и быстрым шагом двинулся навстречу. В

голове мелькнуло удивление: да ведь ему за 60! Поразил он какой-то безмерно молодой энергией, когда своим странно высоким голосом с улыбкой приветствовал «короля Лира».

Накануне Ярвет поведал нам, что соревнуется с Козинцевым: кому из них удастся первым поздороваться, но режиссера трудно опередить — его «здравствуйте!!!» произносится неизменно первым и всегда как-то по-особенному. Словно радостный тост. Я знал: наблюдательности актера нельзя не доверять, и тем не менее удивился, что простое это, привычное, автоматическое, в общем-то, слово действительно прозвучало в устах Григория Михайловича как-то своеобразно, с искренним чувством. Мистика? Нет, все это действительно было в нем, Козинцев впечатлял и чисто внешне.

Тогда я впервые вступил в контакт с Григорием Михайловичем. Но выразительная его внешность и манера общения были мне знакомы и раньше: в сутолоке кулуаров киносовещаний он поневоле привлекал внимание.

Отчетливо помню: год 1965, Москва, IV Международный кинофестиваль. Козинцев открывал сложную дискуссию «Кино и зритель». Он говорил умно и остро, что касса не может быть мерилом истинных ценностей кинематографа, что самый строгий суд — время, что именно оно выносит конечную оценку фильмам. Его напутствие международному форуму оказалось плодотворным, разгорелась довольно интересная полемика, но сверхинтересным был молчаливый комментарий Козинцева-ведущего. Надо было видеть, как он слушал ораторов. Сидит неподвижно, со скрещенными руками, вроде бы внимает равнодушно, но... глаза! Пансо как-то сравнивал Ярвета с можжевельником. Эйзенштейн считал, что безрогий олень с черными влажными громадными глазами очень похож на Козинцева. Эти глаза выжидательно смотрели на нас в то утро, летом 1969 года. Вначале, пожалуй, настороженно, цепко, затем взгляд преобразился в добрую улыбчивость. Я объяснил, кажется, довольно извиняющимся тоном, зачем пожаловали, что просим. Вдруг он поднял руки, хлопнул ладонями: «Для Юри Евгениевича — все что нужно...»

Говорят, слова — не поступки. Для Козинцева мысли и слова были поступками. Ведь допустить в трудный съемочный день на площадку троих неизвестных с хорошо знакомой ему трескучей камерой и подслушивающим микрофоном — это значит безусловно пожертвовать необходимым покоем работы.

Так целый день мы провели с Козинцевым, хотя в фокусе больше был Ярвет. Все, что нужно было, сняли. «День актера» с закадровым рассказом Ярвета, кажется, передал на экране какую-то, хоть и очень мизерную, долю труда и вдохновения «короля Лира».

А Козинцев работал, говорил будто полушепотом и вообще, по-моему, удивительно мало. Его действительно все понимали с полуслова. Был какой-то поразительный контраст с работой многих режиссеров, которые громко и многословно ораторствуют на площадке. На съемке Козинцев походил на дирижера, который во время концерта действует палочкой, а не голосом.

Кажется, многие кадры не получались у него в тот день. Он тщательно репетировал камерой на тележке рядом с Йонасом Грицюсом наезд на глаза короля Лира. Что-то случилось с техникой, съемку пришлось

прервать. Глаза самого Козинцева вдруг потускнели, хотя он ходил по площадке довольно спокойно... Ходил долго взад-вперед, хмурый, одинокий, задумчивый. Наконец съемку удалось продолжить. Снова — за камерой, наезд. «Не устали, Юри Евгениевич? Еще разок...».

«Дочка, не своди
Меня с ума. Я больше не буду
Мешать тебе...».

...Около 900 дней потребовала постановка «Короля Лира». А в самом конце съемок, в Нарве, его охватило отчаяние, горькое ощущение тупика. Съемки были остановлены. Целый месяц он монтировал материал, вновь и вновь осмысливая, чего не хватает, что делать дальше. Записал в рабочей тетради: «Что-то толковое можно снять сразу, с маху, не задумываясь...»

Козинцев стремительно ходил по земле, он всегда спешил, времени у него было мало, нужно было трудиться. Стремительны, как шквал, и его мысли, гипотезы, утверждения, отрицания, догадки, ассоциации, мечты.

Он часто говорил, что время — самый лучший режиссер. Оно меняет ритмы искусства и сам характер духовной жизни художников, создает масштабы, призывает идти под обстрелом, через огонь, навстречу будущему. Труд в искусстве, утверждал он, — это «вступительное слово к будущему». Движение не внутри круга, а по спирали — в этом суть. Есть у Козинцева такие слова — «охватить экраном сам воздух времени». Он был убежден, что «искусство подскажет», если оно не выстроенное, а выстраданное, не подчиненное правилам, приемам и догмам. Он упорно искал связи различных явлений, вместо известных ему открывал иные — импровизируя со своими учениками. «Я хорошо учил, когда сам учился». Для его гибкого ума время двигалось очень стремительно, чудилось: если бы еще раз поставить «Гамлета»... Но связанные с этим соображения кажутся скорее «тренировкой совести», как он называл неустанную работу мысли, укладку чемодана ассоциаций, тот багаж, который берется с собой на съемки...

Однако неизвестную землю не откроешь на известном маршруте. Режиссура — мгновенно схваченная импровизация, это — время в пути, где достигнутый отрезок сразу же отрицается новым. Его «антиучебник режиссуры» остался лишь в замысле, но в архиве — уйма материала для него; автору хотелось выйти за пределы традиционной педагогики, то есть написать «историю неудач — тех, что движут искусство», восстановить боль художника.

Козинцев любил и ненавидел кино. Ненавидел он кинопошлость, ложь на экране, бессодержательные новации, наигрывание спецификой, красивость и т.д. Ненавидел и съемки. Точнее, любил и ненавидел. Одновременно... Это еще сильнее чувствуется, когда читаешь то, что он записывал «для себя», обдумывая новые постановки, размышляя о Станиславском и Мейерхольде. Наедине с собой. «Что такое работа? К чему — с огромным трудом — приходишь через десятилетия? Пожалуй, к освобождению от чужого, от «других», от того, что влияло, что считалось в свое время «нужным» (кому нужным?..). Чужое отстает, отваливается, и остается свое. Приходишь к одиночеству. И тогда начинаешь понимать, что то, на что ты способен, что действительно твое — образовалось в каком-то спрессованном, еще не определимом ощущении. Ты его толком выразить тогда, конечно, не мог».

Я читал эту цитату в чьей-то статье, только там была сокращена фраза «Приходишь к одиночеству». Но без нее кажется нарушенной мысль. Ведь одиночество — противоречивое состояние, которое подвигает художника на крупные решения. Ненавидел он кино из-за ощущения необходимости выхода за его пределы. Не вмещались его думы в известные границы кино.

Космонавтов часто называют летчиками, как и пилотов малой авиации или вертолетов. А среди летчиков-космонавтов есть те, кто выходил из космического корабля в открытый космос. Козинцев, на мой взгляд, судя хотя бы по «Гоголиаде», был готов выйти в открытый «кинокосмос».

Недавно я был в гостях в доме Козинцева. Раскрыв одну папку, увидел записи острым, угловатым его почерком, сделанные на обыкновенных листках бумаги, конвертах, гостиничных бланках, пригласительных билетах: порой Григорий Михайлович записывал свои мысли в неожиданных ситуациях. Эти записи — быстры и стремительны, как и его походка, и выразительны по-особому: времени было мало, мысли записывались самыми необходимыми и точными словами, слова выстроились на бумаге, как «следы ударов киркой по земле».

В дом Козинцева я вошел, как в родной дом, благодаря... «говорящей птице Каро». В кабинете Григория Михайловича сразу приметил у окна клетку, в ней сидел попугай, только «здрравствуй» он мне не сказал. А когда Григорий Михайлович работал за письменным столом, Каро принимал в его труде активное участие — свистел, щелкал, говорил «здрравствуй». В клетку для подстилки нужна была бумага, и в ход шли неудавшиеся страницы сценария. Об этом рассказал Козинцев в записях «Гоголиады»: «Сценарий нужно будет отдать попугаю, чтобы самому не стать попугаем».

В тот осенний день я полдня провел в доме Козинцева, и все это время меня не покидало чувство, что вот-вот откроется дверь, и он войдет легким, быстрым шагом. Войдет, задумчиво посмотрит в даль своей жизни и скажет странно высоким голосом что-нибудь вроде записанного когда-то: «Не следует думать, что заботой художника должно быть сохранение, что называется, собственного выражения лица, самовыражение, как пишут критики. Не думаю, чтобы художники когда-нибудь думали о том, какое у них выражение лица. Задача в ином: сопротивляться тому, чтобы стать флюгером. Не искать успеха, признания, не гоняться за модой, не бояться провала и гонения. Оберегать прирожденное чувство правды».

А.А. БЕЛИНСКИЙ

Третья встреча

Я встречался с Григорием Михайловичем Козинцевым трижды. Третья встреча самая значительная, она длится по сей день.

Но сначала о первых двух.

Я даже точно могу назвать дату нашей первой беседы. 13 января 1951 года. Встреча старого Нового года в помещении бывшего Дома актера на углу Невского и Садовой. Вечер этот памятен для меня. Первый раз мы играли капустник, который потом перерос в маленький театр пародий, просуществовавший ни много ни мало двадцать пять лет. Я хорошо помню, что Григорий Михайлович не очень смеялся. Улыбался чуть-чуть. А потом зашел за кулисы и очень, очень хвалил. Особенно Лиду Штыкан и Колю Трофимова. Помню его формулировку: «У вас изящный юмор». Я всю жизнь стараюсь следовать именно этому определению смешного. Еще помню, что Козинцев был грустен. Я потом спросил Владимира Ивановича Честнокова, в чем дело (Григория Михайловича привел за кулисы именно Честноков), и он рассказал мне о всех мытарствах с «Белинским». Козинцев посещал еще некоторые «капустные» премьеры, но за кулисы больше не заходил ни разу; хотя капустники ему по-прежнему нравились. Узнал я об этом от него самого при нашей второй встрече. Вот как она произошла.

Я никогда не предполагал заниматься кино. Я любил и люблю театр. Более того. Любил и люблю театр малых форм. По существу, мои фильмы-балеты это тоже театр малых форм. Судьба распорядилась так, что я занялся кино. Первый фильм — ни более ни менее «Записки сумасшедшего» по Гоголю! Фильм получил на фестивале в Монте-Карло специальный приз за режиссуру, но от этого (говорю совершенно искренне) он не стал лучше. Я знал, что картина не понравилась Козинцеву.

И вот мы случайно встретились на Кировском мосту. Помню, что Григорий Михайлович был в сером пальто и черном берете. Впрочем, мне кажется, я и не видел его никогда одетым по-другому. Я пошел рядом, не задавая никаких вопросов. Козинцев ни слова не сказал о фильме. Он просто начал вслух рассуждать о Гоголе и о разнице в языке театра и кино. Это было поразительно по простоте и точности формулировок. И ничего о «Записках сумасшедшего», и вместе с тем — все о них. А на углу Кировского проспекта и улицы Братьев Васильевых, не сказав ни единого слова о резко не понравившемся ему фильме, Козинцев протянул мне руку, попрощавшись такой фразой: «Вы на меня не обиделись?» Так теперь говорить не умеют!

И вот третья встреча. Козинцевский пятитомник. Уникальное литературное произведение, с моей точки зрения, не имеющее аналогий. И это после томов Эйзенштейна, Довженко, Ромма!..

В чем уникальность? В энциклопедических знаниях автора? Но Эйзенштейн тоже обладает громадным запасом знаний. В литературном даре? Но Довженко тоже своеобразный писатель. В блестящем умном анализе? Но Михаилу Ильичу Ромму тоже нельзя в этом отказать. В козинцевском пятитомнике есть и то, и другое, и третье, но есть и особенности, присущие только этим книгам.

Что я имею в виду? Прежде всего подкупающую искренность в каждой главе, каждой статье, каждой строке. Строки дневника по доверительности интонации ничем не отличаются от широко известных «Глубокого экрана» и «Пространства трагедии».

Затем, трудно найти в мемуарной литературе книгу, равную по скромности. Нигде, ни разу Козинцев не цитирует рецензии и отзывы на собственные фильмы. В подавляющем большинстве режиссерских записок, изданных за последнее время, отрывки из восхвалений собственных творений занимают едва ли не половину книги. Козинцев непрерывно восхищается сочинениями других, давая авторам (Эйзенштейну, Довженко, Феллини, Марджанову, Мейерхольду и другим) точнейшие характеристики, по емкости способные заменить большие монографии.

И самое важное для меня то, что за страницами книг вырастает огромная фигура самого автора. Большого человека, влюбленного в свою профессию, знающего о ней все, что только можно знать. Модное слово «хобби» никак не подходит к Козинцеву. Подозреваю, что у него не было «хобби», не могло быть, так погружен был этот художник в творчество. Если искать эпиграф ко всем книгам Григория Михайловича, то он пушкинский: «Служенье муз не терпит суеты». Не знаю режиссера, который имел бы большее право на такой эпиграф!

Пятый том Козинцева не имеет аналогов в книгах режиссеров по умению сформулировать то, что называется замыслом. Самое интересное, что Григорий Михайлович не пытается формулировать. Он размышляет, мечтает, что по-рабочему называется «бредит», но знание предмета настолько велико и глубоко, что мысли автора отливаются в чеканную литературную форму, иногда становящуюся афористичной. Да, у Козинцева в книгах много подлинных афоризмов, которые хорошо бы держать в памяти каждому человеку, всерьез занимающемуся искусством. Пора привести примеры.

«Борьба реального с условным в искусстве происходит в каждое новое время по-особому, и то, что вчера являлось жизненным в искусстве, завтра может показаться условным».

«Правда сказочной формы суждения о жизни неоспорима и безусловна: это правда поэзии, выявившей существо явления. И от этой правды уже никуда не деться».

«Есть такое понятие «здравый смысл». С его помощью нетрудно дойти до полной бессмыслицы. Если так продолжать жить, то обнаружится, что ходить на четвереньках удобнее, потом люди порастут шерстью».

«Стенограмма предчувствий. Ее расшифровываешь много лет спустя». Уникально по поэтической глубине!..

А как точно определяет Григорий Михайлович фантастический реализм Гоголя: «Нарушена основа: смысл, жизненность, правдоподобие,

логичность, возможность подобного происшествия, а все детали сохраняют полную реальность».

Исчерпывающее определение величия Чаплина: «Маленький Дон Кихот, заменивший шлем — котелком, а копье — тросточкой».

Гоголь и Чаплин помимо Шекспира — главные герои козинцевских книг. Поскольку это и мои кумиры, козинцевский пятитомник для меня вдвойне дороже. Остается пожалеть, что Мастер не написал книгу о Чаплине, не поставил свою удивительную «Гоголиаду», не осуществил и малую долю задуманного. Но, наверно, это судьба всех больших художников.

Для меня же третья встреча с Козинцевым на страницах его книг (так бережно и талантливо составленных В.Г.Козинцевой и Я.Л.Бутовским) — встреча на всю оставшуюся жизнь. Это мои настольные книги. Это, говоря словами Хемингуэя: «Праздник, который всегда со мной!»

В.Г. АДМОНИ

Путь в пространство

Цельным он был всегда. Всегда, когда мне доводилось видеть его. И во времена ФЭКСа, и в тридцатые годы, и когда ставился «Дон Кихот», и в десятилетие шекспировских фильмов. Но вот что странно (возможно, это только казалось мне): лицо юного Козинцева (юность долго не оставляла его — уже известного, уже лидирующего) своей затаенной задумчивостью, даже нежностью как-то не вязалось с резкостью и размашистостью интонаций его тогдашнего искусства и его тогдашних слов. Хотя эти интонации и вся его устремленность к сверхэнергичной ритмике шли у Козинцева двадцатых годов от его сердца.

Может быть, такое несоответствие уже предвещало сосредоточенное на душевной сути человека искусство позднего Козинцева, предвещало «Гамлета» и «Лира». Предвещало такую обращенность к внутренней жизни, которая не снимала и величайшего внимания к миру внешнему, к его строению, воплощавшему строй души. Но если ранний Козинцев утверждал свой мир прежде всего во времени — в монтаже, то поздний Козинцев утверждал его прежде всего в пространстве. Конечно, это означало лишь перенос центра тяжести. Время явственно отсчитывалось и в монтаже позднего Козинцева, а контуры пространства были четко очерчены и у Козинцева юного. Ведь истоки всего искусства Козинцева-режиссера (и в кинематографе, и на сцене) таятся в его тяге к живописи, проявившейся еще в детстве, в том, что он в душе своей был и художником в прямом смысле этого слова. «Шекспировский текст, как мне кажется, не только диалог, но и пейзаж...», — пишет Козинцев Питеру Бруку, начиная работать над «Лиром». И через несколько строк: «Я пробую найти зрительного Лира».

Примечательны заголовки двух книг Козинцева: «Глубокий экран» и «Пространство трагедии».

И слово «пространство» постоянно звучало в наших долгих беседах о «Гамлете» и о «Лире» в те годы, когда эти фильмы зачинались и воплощались. В беседах, которые вели Григорий Михайлович, Тамара Исааковна Сильман и я. Непосредственно спорили мы (и отчаянно спорили), правда, о другом: о том, есть ли в этих шекспировских пьесах (а заодно и вообще в произведениях искусства) некий инвариант, навсегда заданное сюжетно-смысловое ядро, которое сохраняется, должно сохраниться, при любой интерпретации, не стремящейся просто перечеркнуть само произведение. Григорий Михайлович страстно отрицал существование такого инварианта, мы столь же страстно его утверждали.

А о пространстве речь заходила потому, что Козинцев видел коренной отход от привычного инварианта «Лира» в своем стремлении представить эту трагедию как трагедию напоенной горем страны во всей ее протяженности, во всей ее необъятной действительности — трагедию, вызванную действиями самого Лира, но сразу же начинающую захваты-

вать и его самого. Нам же казалось, что такая трактовка необычайно плодотворна и сильна, но лишь дополняет привычное восприятие «Лира», его инвариант.

Сегодня я подозреваю, что Козинцев сознательно утрировал свою точку зрения, чтобы спровоцировать нас на максимально резкие и развернутые возражения, чтобы мы «выложились» до конца. Живший в атмосфере неотступных творческих раздумий и наблюдений, Козинцев искал подлинно напряженных интеллектуальных бесед — и вызывал нас на них, безоговорочно абсолютируя свою позицию.

Ведь в шестидесятые годы уже не было почти никого из тех, с кем Козинцев привык прежде в спорах оттачивать свои мысли, уточнять свои соображения.

Едва ли не все, о чем Григорий Михайлович тогда говорил с нами, было им потом зафиксировано (нередко в смягченном виде) в книге «Пространство трагедии», в заметках, опубликованных в Собрании сочинений Козинцева. Здесь мне хочется отметить лишь несколько запомнившихся формул, которые прозвучали в наших беседах: «Лир-король был умен по малому счету, но неразумен по большому. И только безмерное пространство, пространство-стихия, вразумило его». «Лир» — трагедия пространства, пространства, открытого настежь». «Гамлет» — трагедия «антипространства» — пространства, закрытого наглухо».

Пластическое, пространственное мышление резко преобладало у Козинцева над мышлением музыкальным. И он, скромный по натуре, ненавидевший всяческое тщеславие, становился уже предельно скромным, когда речь заходила о музыкальном звучании его фильмов. Мне врезались в память его слова: «Дмитрий Дмитриевич прислал замечательную музыку к фильму. Только бы мне ее не испортить». (Не помню, была ли это музыка к «Гамлету» или к «Лиру».) Отношение Козинцева к Шостаковичу было поистине трогательным. И вряд ли в истории кинематографа вообще найдется еще один такой долгий и проникновенный творческий союз режиссера и композитора, какой связывал Козинцева и Шостаковича.

А триумфом пластической, пространственной направленности творчества Козинцева, подлинным выходом в безмерное пространство явился его последний фильм «Король Лир».

Козинцевская интерпретация западной классики нашла признание и у нас, и во всем мире. В частности, и на родине Сервантеса, и на родине Шекспира. А повествовали эти фильмы о судьбах человека, человека с душой, в страшном мире. О судьбах тоже страшных, хотя и страшных по-разному.

Но этот успех, даже успех всемирный, Козинцева не удовлетворил. Но не только потому, что он, возможно, как и многие большие художники, подобно скальду Ятгейру из ибсеновской трагедии «Борьба за престол», больше всего любил свои еще не рожденные песни. Козинцев был неудовлетворен, и притом неудовлетворен мучительно, потому что его главной мечтой было создать картину о нашем собственном трудном и сложном бытии. Конечно, современником Козинцева, нашим современником, был и Шекспир. Но особенно страстно Козинцев был устремлен к современности в ее непосредственном обличье и к реальной предыстории этой современности, был устремлен к трудным судьбам, выпадающим на долю подлинного человека, человека с душой, в этих временных пластах. Наи-

более прямо и близко он подходил к осуществлению этих намерений на материале русской классической литературы XIX века. Широко известны те впечатляющие наброски, которые содержатся в козинцевской «Гоголиаде». Но самым любимым и самым волнующим замыслом Козинцева, как мне представляется из наших бесед, был фильм по «Бесам» Достоевского. Этот замысел не оставлял Козинцева, приковывал его как бы поверх всех его текущих работ — даже таких, как «Лир». И невозможность этот замысел осуществить мучила Козинцева, мучила в буквальном смысле слова. Мучила вплоть до его последней роковой болезни.

Но теперь об упущенном. Упущенном по моей вине. По моей беде.

Комаровским летом 1972 года я сказал как-то Григорию Михайловичу, что после того, как он поставил фильм о Дон Кихоте, Гамлете и Лире, ему надо было бы снять фильм и о Дон Жуане, еще одном ренессансном персонаже, превратившемся в мифологический образ послесредневековой Европы. Неожиданно для меня, это замечание взволновало Григория Михайловича. Оказалось, что он уже давно думал об этой теме. Но не просто о Дон Жуане, а о «Каменном госте» как об одном из звеньев фильма (или спектакля?) «Маленькие трагедии» Пушкина. Затем от этого замысла он отказался. Но теперь мои слова снова вызвали у него интерес к Дон Жуану. Я начал убеждать его не растворять тему Дон Жуана в маленьких трагедиях, а построить о нем большой, цельный фильм с собственной трактовкой героя. Ее можно было бы создать (вернее, она сама бы создалась) на основе разных версий легенды о Дон Жуане, но повернулась бы она, однако, по-новому — так, как это было бы подсказано XX веком.

Наш разговор состоялся незадолго до осеннего разъезда из Дома творчества. В городе Григорий Михайлович не раз звонил мне, чтобы продолжить разговор о Дон Жуане. Мы собирались встретиться. Я обещал найти для него великолепное эссе Кьеркегора о «Дон Джиованни» Моцарта. Но Тамара Исааковна тяжко захворала. Было много дел. Встреча откладывалась. И я так и не переслал Григорию Михайловичу эссе Кьеркегора. Как всегда, казалось, что впереди еще бесконечно много времени и что незачем торопиться.

Пока не пришел май 73-го года...

Н.А. КИАСАШВИЛИ

Незабываемые встречи

Я хочу написать о своих впечатлениях от нескольких встреч в разных городах и странах с Григорием Михайловичем Козинцевым — выдающимся режиссером, писателем, ученым-исследователем творчества Шекспира.

Лондон, 1959 год. Первое знакомство буквально влюбленного в творчество Шекспира Григория Михайловича с известными английскими шекспироведами, с английским театром, с ранними изданиями Шекспира в английских библиотеках... Возбужденный, темпераментный собеседник, он неустанно говорил о своих планах воплощения Шекспира в кино. И родина великого драматурга уже ожидала его «Гамлета».

Ванкувер, 1971 год. Первый всемирный шекспировский конгресс в Канаде. В зале заседаний университета Британской колумбии известные шекспироведы — Мюриэл Брэдбрук, Альфред Харбейдж, Теренс Спенсер, Кеннет Мюр, Джон Рассел Браун и другие (500 делегатов из 30 стран). С огромным интересом они слушают выступление автора популярной, переведенной в Англии и Америке книги «Наш современник Вильям Шекспир» и постановщика завоевавшего всемирное признание фильма «Гамлет». Докладчик знакомит участников конгресса со своими взглядами на постановки «Гамлета» и «Короля Лира» в театре и кино. А затем, на следующий день — впервые на Западе был показан фильм Григория Михайловича «Король Лир». И это был настоящий триумф! Кто-то успевает сбегать за букетом цветов и вручает его Григорию Михайловичу, который все еще стоит со свойственной ему застенчивой улыбкой перед лучшими представителями мирового шекспироведения, превратившимися в аплодирующую, растроганную до слез публику.

Тбилиси, 1972 год. Первый всесоюзный шекспировский симпозиум. На это мероприятие Кабинета Шекспира Тбилисского университета первым откликнулся Григорий Михайлович. Его интереснейшее выступление на симпозиуме, участие в дискуссии, сам факт присутствия среди нас большого художника и отзывчивого человека способствовали сближению и сплочению советских шекспироведов, впервые имевших возможность в течение недели общаться друг с другом и жить одними профессиональными интересами[1].

Веймар, апрель, 1973 год. Еще одно блестящее выступление Козинцева за «круглым столом» шекспироведов. А затем прогулки с ним по маленькому городку Гете и Шиллера. Где-то здесь, в Веймаре, должны быть уникальные материалы о Гордоне Крэге, которым так интересуется Григорий Михайлович в последнее время... И снова он говорит о своих твор-

ческих планах. На этот раз у него непреодолимое желание сделать нечто совершенно новое, не похожее на уже созданное. За плечами у него две книги о Шекспире и два шекспировских фильма...[2]. Теперь он думает о последней пьесе Шекспира — «Буре». Беспокоится, не пропустил ли какой-нибудь новой работы в современной шекспироведческой литературе. «Нет, Григорий Михайлович, — говорю я ему, — вы все читаете, все знаете. Вы в курсе всех шекспировских новостей. Вас ведь забрасывают информацией со всех концов мира коллеги и многочисленные поклонники вашего большого искусства».

Планы... споры... планы... мечты... И огромная творческая энергия.

Любимая тема Григория Михайловича — пространство трагедии — воплотилась в его последней книге. А вот его «Бури» на экране так и не будет...

Д.С. ЛИХАЧЕВ

Лицо

Если из-за чего-то стоит ездить в Кисловодск отдыхать, то это из-за Косыгинской тропы (так люди прозвали длинный новый терренкур, проложенный по идее А.Н.Косыгина). Тропа развивается, как музыкальное произведение — не только со сменами открывающихся с нее видов, но и настроений. По-разному хрустит под ногами песок, разный на ней воздух — всегда по-своему прекрасный. На этой тропе мы стали встречаться с Козинцевыми: сперва незнакомые друг другу, потом как-то познакомившиеся, а затем и ставшие уславливаться о совместных прогулках.

С первой же встречи меня поразило лицо Григория Михайловича: очень усталое, очень много пережившего человека. Потом я понял: быть автором фильмов — это тяжелейший труд и тяжелейшее сопереживание со всеми героями своих фильмов — и с Башмачкиным, и с Максимом, и с Дон Кихотом, и с Гамлетом, и с королем Лиром. Но и не только с ними — и с Санчей Пансо, и с Офелией, и с Корделией, и со всеми, кто так или иначе входил в плоть и кровь его сострадания. А ведь бесконечно много читая, обдумывая, режиссерски примеряясь, он вводил в круг своего сострадания все величайшие трагедии мира и историческую драму XX века. Все это отложилось на усталом лице Григория Михайловича — усталом не сиюминутной усталостью, а той усталостью, которая многократно осеняла его лицо за его долгую жизнь. Долгую! Ибо можно прожить коротко и сто лет, но жизнь Григория Михайловича была долгой, ибо он присоединил к ней десятки других жизней, ставших для него своими, частью его мыслей, чувств. В его лице можно было заметить отсветы и Ю.Ярвета, и О.Даля, и трагической Н.Ужвий.

В рабочих тетрадях Григория Михайловича, изданных в 1981 году под названием «Время и совесть», я нашел подтверждение своим первым впечатлениям: «Фильм, особенно заканчивающийся, — писал Григорий Михайлович, — всегда являлся для меня почти физическим мучением. Я до боли ненавидел, приходил в отчаяние от неудач: они были повсюду, и я выбивался из сил, стараясь их исправить.

Потом, как боль, фильм утихал, оставлял меня.

Боль становилась менее острой, она как бы удалялась. Фильм отделялся от меня, начинал жить отдельной жизнью. Она могла меня радовать или приводить в отчаяние. Но все это было уже вне меня. Я жил уже чем-то иным».

И все-таки Григорий Михайлович ошибается в этой записи. Разговаривая со мной на Косыгинской тропе, он время от времени возвращался к уже законченным фильмам. Так, на одном из поворотов, с которого открывался вид на совершенно мертвые, иссеченные тысячелетними ветрами скалы, он остановился и пожалел: «А ведь можно было и здесь снять некоторые сцены «Лира» (я передаю его мысль; точно слов его я не помню). Значит, «Лир» не оставлял его и после того, как он прошел по всем кинотеатрам мира. Отдыха у него не было...

...Особенно характерны были у Григория Михайловича легкие борозды в верхней части щек. Такие борозды бывают у долго проживших крестьян и рабочих, работавших физическим трудом на воздухе, на свету.

Свет был его рабочей стихией. Как это символично!

Я.Л. БУТОВСКИЙ

Посвящено Человеку

Весной 1974 года я получил неожиданное предложение —- принять участие в подготовке статьи о библиотеке Григория Михайловича Козинцева. Идея публикации такой статьи в одном из первых выпусков ежегодника «Памятники культуры. Новые открытия» принадлежала Д.Лихачеву. Валентина Георгиевна Козинцева обратилась к ученику близкого друга Григория Михайловича — М.Гуковского, историку и книговеду А.Горфункелю, а он в свою очередь обратился ко мне, считая, что в описании библиотеки кинорежиссера должен принять участие специалист по кино. Без особых раздумий я дал согласие: знакомство с библиотекой позволяло хоть как-то соприкоснуться с давно интересовавшим меня замечательным человеком. И еще до того, как мы в первый раз вошли в дом на улице Братьев Васильевых, я стал невольно вспоминать все, что знал о Козинцеве, вспоминать его самого...

По роду моей работы на «Ленфильме» мне часто приходилось бывать на съемках. Нетрудно было заметить, что у каждой съемочной группы свой, отличный от других характер взаимоотношений, стиль работы, а в том, как он складывается, главную роль играет личность режиссера. Много бывал я и на съемках «Гамлета». Если попытаться определить стиль работы этой группы одним словом, это будет «интеллигентность». Впрочем, одного слова все-таки недостаточно: интеллигентность была присуща, скажем, и группе И.Хейфица. Второе слово найти труднее. Если так можно сказать, у группы Козинцева была «строгая интеллигентность».

Козинцева внешне я знал давно: в 1947 году студентом подрабатывал, снимаясь в массовке «Пирогова» на недостроенном стадионе, изображавшем укрепления Севастополя. Потом видел его в Доме кино, на собраниях и совещаниях, встречал в коридорах студии, один раз был на съемке «Дон Кихота». Почти сразу сложилось впечатление о нем, как о типично ленинградском, действительно строгом интеллигенте. И потому в какой-то степени неожиданной для меня оказалась интонация напечатанного в «Новом мире» начала «Глубокого экрана», слова о влюбленности в Марджанова, лаконичное, но яркое описание спектакля «Фуэнте Овехуна». Понравился стиль, энергичный язык (замечу, что сочетание в прозе Козинцева лаконичности с напором внутренней энергии особенно выигрывало на фоне незадолго до этого появившихся воспоминаний С.Юткевича о том же киевском периоде, куда более холодных и несколько искусствоведческих). После этого я уже не пропускал ни одной статьи Козинцева, ни одного его выступления.

Более других запомнились два. Самое последнее — заключительное слово на конференции по работе «Ленфильма» в 1972 году, так не похожее на привычные «подведения итогов». После долгих словопрений, в коих не раз упоминалось «мелкотемье», Козинцев говорил о «мелкодушье», о совести художника. Он воспользовался прочитанным в каком-то

журнале разговором А.Вайды и Р.Поланского о вере в бога и в сатану и сказал, что сам он верит в черта — скверного черта, покупающего душу режиссера за совместную постановку с Румынией. Хорошо помню «бурное оживление» в этом месте — тогда это чаще всего было восхищением «смелостью». Был март 1973 года. Никто из нас, сидящих в зале, не воспринимал это выступление как последнее, ставшее, по сути, завещанием ленинградским кинематографистам. И конечно, далеко не все поняли тогда, что никакая это не «смелость», а горькая правда, крик души человека куда более прозорливого, чем мы.

И другое выступление — весной 1967 года в Белой гостиной Дома кино Григорий Михайлович рассказывал о поездке в Японию. Слушатели здесь были рядом, сидели даже за его спиной, но говорил он точно так же, с теми же интонациями, что и с трибуны в Большом зале: он оставался самим собой в любой аудитории. Запомнилось это выступление еще и потому, что тогда многие выступали письменно и устно в жанре «зарубежных впечатлений», причем в устном варианте много места занимал быт, вплоть до цен в магазинах. У Козинцева быта не было начисто. Лишь вначале он упомянул о затянувшемся перелете из Москвы в Токио, развеселив аудиторию несколькими фразами о гостинице в Бангкоке, где всю ночь по стенам и потолку шуршали ящерицы и, может быть, скорпионы. Все, что говорил он о Японии, было посвящено ее культуре. Рассказ оказался захватывающе интересным не только новыми для меня подробностями, хотя и их было много, но и тем, как проявился в нем сам Козинцев.

Особенно это было заметно, когда заговорил он о театре Но. Через несколько лет, читая в «Искусстве кино» главу из «Пространства трагедии», посвященную поездке в Японию, я удивился тому, как сдержанно описан спектакль; в живом рассказе было больше страсти, хотя по содержанию он не отличался от напечатанного в книге. Помню, как при переходе от короткого воспоминания о виденном в двадцатые годы театре Кабуки к театру Но изменился и тон, и даже ритм рассказа, появилась неповторимая интонация почти детского удивления и восторга от открывшегося ему нового и прекрасного. Григорий Михайлович, конечно, не первый раз делился впечатлениями об этом спектакле, но испытанная им радость открытия не прошла, не прошло и желание делиться этой радостью с другими.

Из встреч с Козинцевым на студии хорошо помню встречу совершенно случайную. Я был у главного инженера студии И.Александера, когда в кабинет без стука вошел кто-то из администраторов «Короля Лира» и стал горячо говорить, что Д.Д.Шостакович возмущен неполадками в звукозаписи и сейчас придет сюда. Почти сразу в дверях появился сам Дмитрий Дмитриевич в сопровождении жены, за ними шли Козинцев, звукооператор Э.Ванунц, еще кто-то. Все сели на стулья, стоящие вдоль стены, прямо напротив меня. Заговорил Григорий Михайлович, но я, признаться, смотрел сначала не на него, а на Шостаковича, которого до этого видел только раскланивающимся на эстраде Филармонии. Меня поразило его лицо, болезненный вид. Он как-то неловко держал на коленях больную руку и, кажется, так ничего и не сказал, только кивками головы подтверждал слова Козинцева, который говорил, что из-за плохой техники и организации они не могут получить необходимого качества записи музыки, о бездушном отношении к делу некоторых работников цеха звукотехники. Мне приходилось видеть в этом кабинете молодых, еще ничем не про-

явивших себя режиссеров, врывавшихся к главному инженеру с жалобами на цеха и распалявшихся в крике до истерики по поводам куда более мелким. Григорий Михайлович и тут был сдержан, он не кричал, но и не скрывал своего предельного возмущения происходившим. Может быть, только голос его звучал чуть выше обычного. Он производил впечатление очень уставшего человека, и я подумал, что до этого они, очевидно, побывали и у директора, и у начальника производства. Разговор был недолгим, Александер что-то уточнил у Григория Михайловича и Ванунца и обещал немедленно во всем разобраться и навести порядок. Григорий Михайлович встал, пошел к дверям и, пропуская вперед Дмитрия Дмитриевича и его жену, оглянулся. Лицо его было мрачно...

Тогда, в кабинете главного инженера, на некоторых студийных совещаниях, да и на съемках «Гамлета» и «Короля Лира» я видел и слышал Козинцева совсем близко. Съемки интересовали меня прежде всего с точки зрения проблем операторских, в павильоне я обычно разговаривал с И.Грицюсом. Григорий Михайлович почти всегда был где-то поблизости, и я стал раскланиваться с ним. Он приветливо отвечал. Но повода поговорить с ним не было, поэтому я очень обрадовался, когда редакция одного журнала, готовившая подборку высказываний ведущих деятелей кино о путях его дальнейшего развития, поручила мне обратиться к Козинцеву.

Остановив Григория Михайловича в фойе Дома кино, представившись и коротко изложив суть дела, я сразу почувствовал, что большого интереса просьба журнала у него не вызвала. Тогда я заговорил о важности обсуждения этой проблемы в условиях, когда конкуренция телевидения сказывается все сильнее, о форматах кадра, перспективах стереокино. Перечислил тех, кто еще выступит в журнале на эту тему; помню, очень упирал на согласие Л.Кулешова и М.Ромма. Говорил я, наверно, долго и наверняка сбивчиво. Но Григорий Михайлович меня не перебивал, слушал, чуть наклонив голову набок. Выложив все аргументы, я умолк, и лишь тогда он, разведя руками, сказал всего одну, примерно такую фразу: «Но, простите, я в технике ничего не понимаю и написать об этом не могу». Легким наклоном головы он как бы поставил точку и одновременно попрощался.

Такой «диалог» трудно назвать даже разговором. Для меня он стал подтверждением и интеллигентности Козинцева, и его, как мне казалось, «закрытости». И, думая о предстоящем знакомстве с его библиотекой, я заранее пытался предположить, что увижу в ней в соответствии с моими представлениями о характере ее хозяина. Я знал несколько хороших, даже выдающихся библиотек, например библиотеку Эйзенштейна (вернее, то, что от нее осталось), библиотеки ученых, библиофилов — каждая отражала не только круг интересов хозяина, но и его характер. Строгость, закрытость характера могли означать идеальный порядок, аккуратнейшую расстановку книг. Козинцев был серьезным историком и теоретиком кино — это было видно по его статьям и книгам, и я ожидал, что в библиотеке будет хорошо представлена литература по кино на многих языках. Последние фильмы и особенно книга «Наш современник Вильям Шекспир» позволяли считать, что много места в библиотеке должно занимать шекспироведение (кажется, это единственное, в чем я не ошибся). Начиная с «Дон Кихота», фильмы Козинцева поставлены по произведениям западных классиков, и можно было думать, что именно

зарубежные авторы составят основную часть раздела художественной литературы. Считая Козинцева современным интеллектуалом, я надеялся увидеть и книги по естественным наукам вроде «Ярче тысячи солнц» Р.Юнга или «Кибернетики» Н.Винера — в те годы такие книги были в библиотеках даже самых закоренелых гуманитариев.

...Мы оказались в маленькой передней, и вроде бы мои предположения начали сбываться: библиотека столь велика, что «выплеснулась» в переднюю; на двух небольших стеллажах, почти этажерках, стояли книги на разных языках, в их числе две-три книги по кино (румынская, польская — потом уже я нашел на них авторские дарственные надписи), несколько английских шекспировских ежегодников, еще какие-то книги... Но сразу же внимание было отвлечено от книг висящими над ними старинными раскрашенными гравюрами, изображавшими клоунов. В этих клоунах, приветствовавших каждого, входящего в дом, было что-то от фэксовской молодости, от первых глав «Глубокого экрана», но тут же вспомнилось, что кончается книга главкой «Пророки и клоуны».

Самое первое впечатление от дома Козинцева противоречило представлению о строгом интеллектуале и как-то сразу определило для меня дух дома, а все дальнейшее знакомство с кабинетом, картинами, поделками народных мастеров, гравюрами и, конечно, книгами только подкрепило это впечатление — во всем было сочетание молодого задора и мудрости опыта, любви к шутке и безупречного вкуса, чувства причастности всей истории человечества и чувства собственной биографии как части истории. Поэтому так органично выглядят рядом средневековый витраж и керамика украинских кустарей, шаманский бубен и рисунки Тышлера. Но, естественно, в то первое посещение больше всего нас интересовали книги.

Уже беглый осмотр библиотеки, когда еще не берешь книги в руки, а только скользишь взглядом по полкам, почти полностью опроверг мои ожидания. Не собираясь излагать здесь нашу статью, напечатанную в ежегоднике за 1976 год (к сожалению, с сокращениями и опечатками), хочу процитировать лишь ее начало, ибо редакторы ежегодника посчитали его лишним; написано оно не мной, а моим соавтором, и тем более хочется, чтобы оно было напечатано; главное же — оно передало характер библиотеки:

«Это не профессиональная библиотека по киноискусству, хотя в ней много книг по кино.

Это и не профессиональная библиотека ученого, хотя многим ее разделам позавидовали бы специалисты по истории испанской культуры, по истории искусства, по истории европейского театра, не говоря уже о шекспироведах.

Это и не просто библиотека культурного, интеллигентного человека, хотя в ней есть, кажется, все, чему положено быть в такой библиотеке, и многие пласты ее точно отражают развитие нашей культуры с двадцатых до начала семидесятых годов, и издательскую практику, и круг читательских интересов, — потому что это не библиотека потребителя культуры, предназначенная для заполнения досуга интеллигентного человека.

Это библиотека художника, творца этой культуры, живущего ее интересами и в самом средоточии ее...»

Мы не один день просматривали книги, выписывали даты приобретения и дарственные надписи, старались найти систему в расстановке. И чем дальше, тем больше за книгами становился виден их хозяин, казалось бы, только ненадолго вышедший из дома, чтобы вернуться к книгам — не для отдыха среди них, не для любования ими, а для работы, так как прежде всего это рабочая библиотека.

Лишенная всякого наукообразия, чересчур тщательной расстановки, педантичности подбора книг, но и лишенная дилетантской всеядности, эта библиотека — удивительно живая, она продолжает служить своему хозяину. Уже первая публикация из литературного наследия, осуществленная Валентиной Георгиевной, — «Гоголиада» — многим была обязана книгам, особенно академическому Собранию сочинений Гоголя и детгизовскому изданию «Петербургских повестей», сплошь испещренному записями на полях (Григорий Михайлович часто покупал для работы такие дешевые издания — их было удобно брать в дорогу, а работал он и в поезде, и на даче, и в санатории).

Без помощи библиотеки не обошлось и при составлении и особенно комментировании Собрания сочинений Козинцева, к которому, благодаря все той же библиотеке, я оказался причастен, — закладки, отчеркивания на полях помогали легко находить цитируемые места, пометки «ср.» (сравни) отсылали к другим книгам, даже дарственные надписи оказывались бесценным документом. Не могу забыть своей радости, когда при подготовке к печати письма 1922 года, в котором упоминался Н.Евреинов, Валентина Георгиевна положила на стол две его книги, подаренные «Дорогому... горячо любимому... другу моему... Григорию Михайловичу Козинцеву» — так уже маститый драматург и театральный деятель назвал совсем юного художника. Одна из книг подарена Евреиновым к шестнадцатилетию; в библиотеке есть еще одна книга, связанная с этим событием: «Кровожадный Турка и Волшебник Магги», сценарий комедии, написанный К.Миклашевским и изданный в Петрограде в 1916 году; на обложке — надпись Миклашевского: «...презентованный Грише Козинцеву в 1921 секунду после последней выпитой рюмки водки»; его же надпись на форзаце: «Выраженному на обложке свидетельству — свидетели» и дальше росписи самих свидетелей: «Людмила Миклашевская», «Леонид Трауберг (и кофе допить не дали)», «Г.Козинцев (хотя я и маленький, но две выпил)», «и еще раз: К.Миклашевский 17.III.21.».

Библиотека остается живой не только потому, что продолжает работать. Она жива, так как в дарственных надписях до сих пор звучат голоса друзей Козинцева. Она жива, так как живы в ней мысли самого Козинцева, его дух, его беспокойная совесть.

Эйзенштейн написал о своей библиотеке: «И мысли... Одна ютится в углу между полками. Другая витает около этого стола. Третьей отведена близость этих полок. Четвертой — других. Мысли живут в этих стенах материальнее книг». Признаться, когда я прочел эти слова лет за десять до того, как увидел библиотеку Козинцева, они показались мне красивой метафорой, эйзенштейновским «перебором» пафоса. Но вот я смотрел книги Григория Михайловича и чувствовал: мысли жили. Они жили в сделанных остро отточенным карандашом отчеркиваниях, стрелках, вопросах, записях на полях. И в том, что это всегда был диалог с автором, часто спор, который потом продолжался на страницах козинцевских ста-

тей, книг, даже в кадрах фильмов. Они жили и в том, что реакция на прочитанное полна эмоций. Трудно было ждать от Козинцева, каким я его себе раньше представлял, надписи на полях одного из фрейдистских пассажей книги М.Ситон об Эйзенштейне: «Сука!»

Мысль Козинцева «материализована» даже в расстановке книг. Они стоят не «по ранжиру» и уж, конечно, не по принципу «красивые — спереди». На первый взгляд они подобраны только по темам: вот полки с книгами по театру, вот полки «шекспировские», тут книги по кино (их, кстати, относительно немного), тут — по изобразительному искусству. Но, приглядевшись, замечаешь и какие-то иные связи. Так, полка с книгами по искусству Возрождения — сразу под одной из полок шекспировских книг и книг о Шекспире; рядом — литература Возрождения. И тут же книги на разных языках о «дураках» и шутах, о народном искусстве Средневековья и Возрождения, а полкой ниже — замечательное собрание русского эстрадного репертуара начала XX века (след поисков песенки для Максима), сонники, сборники «предсказаний», анекдотов, частушек. Если пройти по этим полкам взглядом в обратном направлении, наглядно прослеживается мысль Козинцева о неразрывной связи «низких жанров», народного искусства, карнавальных перевертышей с высокой трагедией.

Снова и снова обращаясь к книгам козинцевской библиотеки, я все больше узнавал Козинцева как человека, ибо в этом замечательном собрании книг материализовались не только мысли, но и черты характера, прежде всего постоянство интересов, вкусов, пристрастий. Не следует понимать это буквально, за полвека, отделяющие тринадцатилетнего левого художника от автора фильма «Король Лир» и книги «Пространство трагедии», его интересы, конечно, менялись. Следы этого тоже есть в библиотеке. Скажем, очень полно собранный в двадцатые годы Честертон в ходе постепенных перестановок оказался на одной из самых труднодоступных полок (запись 1950 года: «Все меньше и меньше становится книг, без которых трудно жить: Толстой, Гоголь, Чехов... Уже не хочется перечитывать Бальзака, странна даже мысль, что можно перечитать Честертона»). Есть и другие книги, загнанные подальше. Но именно «загнанные», а не «изгнанные», ибо при всех изменениях интереса всегда оставался какой-то центральный стержень, и даже попавший в немилость Честертон был ему причастен.

Лучше всего постоянство пристрастий заметно по собранию поэтических книг. В 1919 году в Киеве куплены сборники «Требник троих», «Ржанное слово», «Чудо в пустыне», «Стрелец» со стихами Маяковского, Хлебникова, Бурлюка, Третьякова. А рядом стоят издания Маяковского, что именуются теперь «прижизненными», и более поздние. Тут же — редкость из редкостей — пятитомник Хлебникова, приобретенный не у букинистов, а в годы издания. Очень полное собрание лирики и поэм Пастернака; все книги тоже куплены сразу, как были изданы. Так же с Ахматовой, Мандельштамом, Эренбургом. Со временем появились новые поэтические пристрастия, уже после войны одна за другой становились на полки книги Слуцкого, Мартынова, Самойлова, Винокурова, после 1956 года — Цветаевой. Но верность юношеской любви, скажем, к тому же Пастернаку сохранилась: рядом с довоенными сборниками в

картонных переплетах стоят синий том «Библиотеки поэта», вышедший в 1965 году, и особенно драгоценное для Григория Михайловича маленькое детгизовское издание пастернаковского перевода «Гамлета» с его пометками, присланное поэтом во время работы Козинцева над спектаклем в Пушкинском театре.

Постоянство пристрастий подтверждает еще одно прижизненное издание — книга Л.Толстого «О Шекспире и драме», изданная в 1907 году. Она стоит рядом с французским «Шекспиром» В.Гюго, трудами Стороженко и Гервиниуса, новейшими исследованиями советских и зарубежных шекспироведов, и это вполне естественно. Но совсем иначе воспринимаешь эту книгу, когда, открыв, видишь дату «1919» и роспись «Г.Козинцев», кстати, тоже мало изменившуюся за долгие годы. Покупка вместе со стихами любимых поэтов сочинения теоретического — не случайна: в Киеве в 1918—1919 годах приобретены, например, музыковедческое исследование Н.Брюсовой «Временно́е и пространственное строение формы» и сборник статей по искусству, изданный «Бубновым валетом», и судя по сделанным тогда же отчеркиваниям в статье Г.Аполли́нера о Ф.Леже, внимательно прочитанный.

Постоянство пристрастий выражено в самом составе книг. Григорий Михайлович не менял, как это часто бывает, старые издания на более новые. Собрание сочинений Пушкина представлено юбилейным изданием (Academia, 1937). Позже появились текстологически более выверенные и лучше комментированные издания, но он остался верен своему привычному, почти миниатюрному. В числе зарубежных классиков, к которым Козинцев обращался чаще других, — Золя. Его Собрание сочинений — очень устаревшее киевское издание 1903 года. И пожалуй, наиболее характерно собрание сочинений в последние годы, важное для Григория Михайловича не меньше, чем сочинения Шекспира или Гоголя: небольшие светло-коричневые томики с тисненым орнаментом стиля «модерн» и форзацами из «мраморной» бумаги — Полное собрание сочинений Достоевского, выпущенное издательством «Просвещение» в десятых годах.

Думаю, что в приверженности Козинцева старым изданиям с пожелтевшими страницами и «ятями» тоже проявилось и постоянство пристрастий, привычек, и особенно то, что он был прежде всего художником, которому мало существен новейший комментарий, но важен заключенный в старых страницах дух ушедшей эпохи. В книге о Шекспире он написал: «Есть в старых изданиях своя прелесть: способ печати, сорт бумаги как бы хранят какую-то реальную частицу самого времени». В числе особо дорогих ему подарков был приподнесенный ему друзьями в Англии один лист первого издания Шекспира «ин фолио» с фрагментом из «Отелло».

Книг-подарков в библиотеке много. Читая очень разные по стилю и тону дарственные надписи, я легко выделял по особой трогательности надписи друзей и понял, что очень привлекательной чертой характера Козинцева было дружелюбие. В какой-то степени история его библиотеки — история дружбы, складывающейся в юности («Искусство двадцатых годов возникло из дружбы» — написал он в семидесятых) и пронесенной через все невзгоды сложного времени. И в книгах его библиотеки все еще живут не только мысли его, но и голоса его друзей — от сделанной в марте 1921 года надписи Евреинова до надписей старейших его друзей А.Каплера и В.Шкловского на книгах, подаренных ему в 1973 го-

ду. Между этими, разделенными полувеком книжными подарками — подарки С.Эйзенштейна, В.Пудовкина, Ю.Тынянова, П.Антокольского, Е.Шварца, Е.Добина, Н.Альтмана, Н.Акимова, М.Сарьяна... Я перечислил лишь малую часть друзей Козинцева, даривших ему книги. К тому же автографы на книгах не охватывают весь их круг, но мне почему-то кажется, что самому Григорию Михайловичу были особенно дороги эти книги с надписями друзей: в них как бы овеществлялась и любовь друзей к нему, и его любовь к книгам.

Он любил книги, относился к ним бережно, а так как стояли они на открытых полках, ему посоветовали для лучшей сохранности обернуть хотя бы самое ценное в кальку. Это было сделано, но очень скоро Козинцев обертки снял: его раздражало казенное однообразие, с полок ушло то живое, чем дороги были ему книги. Ни в малейшей степени он не был коллекционером, не гнался за призрачной полнотой собрания, не вцеплялся в свои сокровища, был рад одарить ими своих друзей. В мае 1972 года послал Б.Чиркову — страстному библиофилу — сразу четыре редкие книги: прижизненные издания Баратынского, Кюхельбекера, Полежаева и Некрасова. Еще более показательна история реликвии, вдвойне ему дорогой — программы представления великого французского мима Дебюро, подаренной ему Эйзенштейном. Козинцев был восхищен искусством М.Марсо — подлинного наследника традиций Дебюро, и вот: «При первой встрече с Марсо я подарил ему старинную программу Дебюро; разумеется, она должна быть у этого замечательного артиста».

В этом эпизоде прекрасно выражено еще одно качество Козинцева — умение искренне, в полную силу радоваться успехам других. Особенно хорошо я это понял, когда вместе с Валентиной Георгиевной мы готовили его письма для публикации в Собрании сочинений. Если Григорию Михайловичу нравились фильм или спектакль, статья или книга своего друга, ученика, знакомого, а часто и вовсе не знакомого человека, он делился радостью в письмах к друзьям, обязательно писал и самим «виновникам» радости. И, наверно, есть какая-то закономерность в том, что таким оказалось и самое последнее, совсем короткое его письмо — Олегу Далю: «...смотрел фильм. Вы мне очень понравились».

Среди писем тем, с кем он не был знаком, — письмо А.Эфросу, написанное после спектакля «Брат Алеша». Оно особенно интересно тем, что именно понравилось Григорию Михайловичу в спектакле: «Главное вышло — духовный мир Достоевского. Поиски всесвязующей нити, без которой не могло бы человечество пережить столько горя». Самое главное для Козинцева — духовный мир человека, всесвязующая нить совести. Об этом тоже говорит библиотека. И особенно стеллаж в кабинете у письменного стола. Здесь то, что более всего дорого, ближе всего к сердцу — самое заветное. Почти все полки занимает русская литература — Гоголь, Лермонтов, Грибоедов, Герцен, Щедрин, Толстой, Достоевский, Лесков, Чехов (собрание сочинений Пушкина — в шкафу по другую сторону письменного стола). Здесь же Радищев, Чаадаев, Белинский, Ап.Григорьев, И.Киреевский, П.Анненков. На одной из полок стеллажа — книги по истории русской литературы, в их числе труды друзей Козинцева — «Архаисты и новаторы» Ю.Тынянова, «Лев Толстой» Б.Эйхенбаума — и их книги, переизданные в последние годы, книги Г.Гуковского, Н.Берковского, Б.Бурсова. Здесь же — Библия.

В мае 1971 года он написал, что ему тяжело жить и мучительно тяжело работать, ибо за ним «не XX кинематографически-американский век, а русский XIX век со всей его невыносимо тяжелой совестью русского искусства...». Удивительно — эта важнейшая мысль Козинцева оказалась тоже «материализована» в его библиотеке: стеллаж с русской литературой XIX века, когда он сидел за письменным столом, был непосредственно у него за спиной... Понимаю, меня легко обвинить в натяжке, даже в легкомыслии. Вероятно, тут случайность, совпадение. Однако сам Григорий Михайлович любил повторять, что в каждой случайности есть своя закономерность...

Не вставая с места, он мог достать тома Гоголя, когда работал над «Гоголиадой» — фильмом, в котором вновь обратился к «Шинели»: «Остались кое-какие мелкие недоделки к... нескольким сценам в «Шинели». Уже, кажется, почти пятьдесят лет прошло — пора додумать эти мысли». И он думал — о судьбе России и о судьбе отдельного человека: Башмачкина, Пискарева, Поприщина. Он думал о том, как, наряду со столкновением масштабов империи и отдельного человека, представленным в «Шинели» 1926 года, дать столкновение времени и совести, и о том, как сделать это средствами новейшего искусства — звукового и цветного кино. Вот почему, снова следуя за мыслью Козинцева, невольно обращаешься к полкам с книгами по кино.

Тут снова неожиданность. Довольно большая полка с этими книгами — самая верхняя на стеллаже с книгами по театру, Шекспиру, Возрождению. И самая недоступная: чтобы достать оттуда книгу, даже высокому Козинцеву нужно было тянуться за ней, стоя на верхней ступеньке придвинутой к стеллажу лесенки. На полке — книги, купленные самим Козинцевым в двадцатых—тридцатых годах. Почти все остальные книги подарены их авторами. Похоже, что они просто «сосланы» туда, на самый верх. Но есть еще одна «кинополка». И не где-нибудь, а на стеллаже у письменного стола. Потому я и отнесся к ней с особым вниманием: не подскажет ли она, что более всего притягивало Козинцева в современном кино? Она отвечает на это только отчасти — четырьмя книгами, посвященными режиссеру, имя которого назовет каждый, кто читал «Глубокий экран» или опубликованные записи из рабочих тетрадей. Это — Феллини. Другой конец полки занимает Эйзенштейн — его шеститомник, книги о нем. Эйзенштейн был другом Козинцева. Их многое разделяло как художников, но это не мешало ему бесконечно ценить Эйзенштейна — режиссера, исследователя, человека.

На этой же полке автобиографические книги Ч.Чаплина, Л.Гиш, Э.Шуб, А.Монтегю, Ф.Капра, К.Видора, книги о Д.Вертове, Э.Штрогейме, Ф.Мурнау, И.Бергмане. Кинополка у стола отразила дружбу Козинцева с Эйзенштейном, Монтегю, Шуб, его знакомство с Феллини и огромный интерес к нему, знакомство с Гиш и Капрой, преклонение перед великим Чаплином. Получается, что случайно — или закономерно? — стеллаж за спиной отразил и «XX кинематографически-американский век». И все-таки главное в том, что и кинополка, и весь стеллаж отразили интерес к человеку вообще и человеку-художнику в особенности. Мне кажется, что в этом есть прямая перекличка с оставшимися незавершенными замыслами, основными героями которых были Шекспир в последние годы и его Просперо из «Бури», уходящий из дома Толстой,

художники из гоголевских повестей и сам Гоголь. По архиву видно, что самым заветным замыслом был «Поэт у костра» — фильм о художнике-современнике, проходящем со своей страной и своим народом все крутые повороты нашего, XX века.

Духовный мир человека. Всесвязующая нить. Книги были для Козинцева одним из путей проникновения в духовный мир и одним из звеньев всесвязующей нити. Его отношение к книгам определялось только этим. Вот почему нет в библиотеке книг по кибернетике или по физике. Только человек во всех его проявлениях. Как и его фильмы, как и его книги, библиотека его была посвящена Человеку.

...Снова и снова приходил я в дом Козинцева, теперь уже участвуя в подготовке Собрания сочинений. В том, сначала неожиданном, а потом все более органичном и реальном образе Григория Михайловича, что сложился у меня после детального знакомства с библиотекой, по мере изучения его архива стали открываться новые черты, новые подробности. За сделанными для себя записями, за отражающими его зрелое мироощущение последними замыслами, за саркастическими замечаниями о «хозяевах жизни», рвачах, приспособленцах и прочих «недочеловеках» я все больше узнавал его самого — человека душевно ранимого, умеющего сострадать другому человеку и умеющего ненавидеть бесчеловечность, «обезлюдевание и оскотение». И под прямым влиянием Козинцева менялся в чем-то и я сам — менялось и мое мироощущение, мое отношение к людям и поступкам. Может быть, именно это и дает мне право писать о Григории Михайловиче, о том, что он стал по-человечески дорог мне. И я надеюсь, более того — уверен, что уже вышедшие книги Козинцева и публикации его литературного наследия, как и публикации, которые еще наверняка появятся, для многих и многих читателей станут открытием не только замечательного режиссера и писателя, педагога и оратора, ученого и критика, но и замечательного Человека.

Л.А. БУДАШЕВСКАЯ

Последняя статья

Первый номер журнала «Аврора» вышел в июле 1969 года. Если сверять время с творчеством Григория Михайловича Козинцева (что в данном случае совершенно справедливо), можно сказать и так: журнал «Аврора» создавался в те дни, когда Григорий Михайлович снимал своего «Короля Лира».

Поэтому даже непрофессионалу понятно стремление заполучить на страницы нового издания прославленное имя Мастера под материалом любого жанра — будь то беседа, литзапись, интервью... Я хорошо знала места съемок — Нарву и Ивангород. К тому же уже сделала беседу с исполнителем главной роли Юри Ярветом для эстонской молодежной газеты. Рассчитывая на несложность нового задания, я уже делала наброски будущего репортажа, где величественным развалинам двух крепостей, стоящих века друг против друга по берегам Нарвы, при строительстве — врагов, а теперь — друзей, как бы архитектурно обозначающих границу Эстонии и России, отводилось определенное число восторженных слов по поводу удачно выбранной натуры.

Все оказалось гораздо сложнее.

В Нарве Григорий Михайлович от моей «помощи» очень мягко отказался. Мягко, но так, что я поняла: настаивать нельзя.

— Я пишу и говорю — по-разному, и всякая литзапись не отражает ни того, ни другого моего лица, — сказал он. — Наберитесь терпения, я обязательно для вас что-нибудь напишу специально, но — сам...

Оставалось ждать.

Еще больше года я иногда напоминала ему о его обещании, и он подтверждал его, объясняя, что пока некогда, заканчивает книгу (в то время он писал «Пространство трагедии»).

И вдруг, уже совершенно для меня неожиданно, согласился написать о тогда молодом и начинающем фотографе Валерии Плотникове. Плотников только что сделал несколько снимков Григория Михайловича и, видимо, чем-то его заинтересовал.

— Я с удовольствием напишу о Валерии, он мне кажется талантливым художником. Вы можете показать мне снимки, которые собираетесь публиковать?

Очень скоро Григорий Михайлович позвонил в редакцию:

— Я написал, получилось четыре странички. Но не знаю, то ли, что вы от меня ждете. У вас есть несколько минут? Я бы вам прочел...

— Замечательно, — прослушав, сказала я. — Когда можно забрать статью?

И вот я в комнате, облик которой так точно и с таким тактом воссоздал на одном из своих снимков Плотников: для него кабинет Мастера стал художественным образом, по-своему дополняющим, оттеняющим человеческий характер. Две стены книг. Стол, на котором отчетли-

вы следы прерванной работы, — в последние годы Григорий Михайлович не раз говорил, что все большее удовольствие получает от работы за письменным столом.

Все это я уже видела на фотографии Плотникова и сказала, что словно узнаю то, чего никогда не знала.

— Только не печатайте, пожалуйста, этот снимок рядом с моей статьей, — предупредил Григорий Михайлович. — А то как-то неудобно...

Григорий Михайлович, как заправский профессионал-редактор, орудовал ножницами и клеем: пока я добиралась к нему, он написал новую концовку.

— Посмотрите, какой вариант вам кажется точнее? И пожалуйста, без стеснения говорите, если что не так. На будущее знайте: я покладистый автор...

Я не собиралась писать о нашем разговоре: Григорий Михайлович обещал в мае прийти в редакцию. Жизнь его оборвалась так внезапно, так больно это отозвалось в наших душах и сердцах, что, не думая о последствиях, я просто села и написала то, что вспомнилось. И была это не запись самого разговора, а, скорее, рассказ о том ощущении праздничности, которое осталось после этой встречи. Это было изложение его мыслей, а не стенограмма, к сожалению.

Что греха таить — журналистам часто приходится в ходе беседы с людьми известными, знаменитыми слышать лишь лаконичные «да», «нет»... «был», «не был»... Или, в лучшем случае, почтительно выслушивать развернутый монолог. В сущности, это разновидность одного и того же — полнейшего равнодушия к человеку, пришедшему к тебе. Должна признаться, бывает обидно и за неуважение к себе, и за неуважение к своему делу.

Григорий Михайлович был не только собеседником, но и гостеприимным хозяином: расспрашивал о журнале, о его сотрудниках, о том, как складывается на ближайшее время редакционный «портфель» в прозе и поэзии, о ком из молодых работников кино собираемся писать, кого из молодых поэтов открыли читателям, кого из художников считаем интересным... Внимательно и с интересом слушал ответы, с чем-то не соглашался, попутно о чем-то рассказывая, он вызывал на разговор. С ним было легко и свободно и не возникало ощущения, что ты — на экзамене. Просто он первый раз написал в новый для него журнал, и ему было важно узнать, с кем предстоит сотрудничать.

Как порой нужны в жизни такие собеседники и такие встречи! Меня, в общем-то случайного гостя, он щедро одаривал знаниями, наблюдениями, не скрывая своей точки зрения на тот или иной вопрос. Наверно, так духовно щедр может быть не просто талантливый, но и обязательно хороший человек. Я тогда, уже после его кончины, мучительно вспоминала его интонацию, слова, ругая себя, что не взяла диктофон... Григорий Михайлович казался юношески легким и подвижным, полным сил, реакции его были мгновенны, замечания — остры.

Говорили о «Гамлете».

— Каждое поколение, — сказал он, — получает того Гамлета, которого заслуживает.

— Наше поколение видело в роли Гамлета Самойлова, Козакова, Смоктуновского. Теперь — Высоцкий. И все — разные, и каждый раз — какое-то открытие.

Григорий Михайлович ответил, что видел почти все сколько-нибудь интересные сегодня в мире постановки знаменитой трагедии — в этом помогли ему, сослужили добрую службу шекспировские фестивали. Неожиданно он спросил:

— А Высоцкий вас убедил? Меня — убедил. Это — Шекспир, и такой Гамлет может быть. Как я ни старался, из сегодняшних семидесятых годов претензий к нему предъявить не мог. Я в этом спектакле почувствовал Шекспира. Так что недаром считают, — и тут он повторил фразу, — каждое поколение получает того Гамлета, которого заслуживает...

К моменту нашего разговора я уже знала, с каким триумфом прошла премьера «Короля Лира» в Канаде. Просмотром фильма Козинцева завершил работу Первый Всемирный конгресс шекспироведов, в котором принимали участие и руководители кафедр английской литературы из многих стран мира. Козинцев делал на этом конгрессе доклад. А затем пятьсот его участников стоя рукоплескали фильму.

Я рассказала, как за два года до этого триумфа наблюдала за съемками и тем, как работал Юри Ярвет.

— Ярвет удивительный актер, — сказал Григорий Михайлович, — удивительный, — повторил он. — Вот посмотрите...

Он подошел к стеллажу и взял книгу.

— Эта книга, «The Masks of King Year», написана Марвином Розенбергом. Среди лучших Лиров мира назван Юри Ярвет.

Помолчал. И — неожиданно:

— Как вы думаете, удобно будет, если я напишу в Таллин — может, в Министерство культуры, что Ярвет признан одним из лучших Лиров? Не будет это неприятно Юри Евгениевичу?

— Думаю, не будет. Я от него слышала такие слова признательности вам за помощь, что ваша оценка его работы, да «подкрепленная» мнением зарубежных специалистов, уверена, будет для него большой радостью...

И да простит мне Юри Ярвет — я пересказала Григорию Михайловичу два наших разговора с ним: когда он был только утвержден на роль и другой, после праздничной премьеры.

При первом разговоре он сказал, что принял предложение Григория Михайловича приехать в Ленинград без всякой уверенности, что может быть утвержден на роль. Рассматривал поездку как приятную возможность побывать в городе, который очень любит. Но его встретил Козинцев. И вот как он его встретил, Юри Евгениевич рассказывал взволнованно. Вспоминая его рассказ, мне кажется, что он больше говорил о Козинцеве, чем о роли, пьесе и Шекспире, а если и говорил, то делал это с оглядкой на Козинцева, словно опасаясь разочаровать его. Это была такая понятная актерская влюбленность в человека, его поразившего.

После премьеры фильма я спросила Ярвета, как работалось с Козинцевым, не изменились ли его первые впечатления?

— Если что и получилось, — сказал он тогда, — то все это Григорий Михайлович. И не в так называемом актерском мастерстве дело, и не в козинцевской интерпретации, о которой так любят писать журналисты. Просто Григорий Михайлович создал такие условия для работы, что я поверил в себя. Я ведь Лира боялся — теперь в этом могу признаться. А Григорий Михайлович оказал мне столько человеческого внимания, что здесь уже в наши творческие отношения вмешиваются мои личные чув-

ства, и тут я необъективен. Что же касается наших разговоров с ним — конечно, они были, и о разном, о Шекспире, конечно же, и о Лире, и о кино, и о театре, и о жизни, — пересказать их нельзя, но они — здесь...

Он прикоснулся к груди.

— Правда? Он так сказал? — удивился Козинцев. — Спасибо. Ярвет очень сдержанный человек, даже несколько стеснительный. И уж чувств своих не обнародывает. Наверное, это только после премьеры так можно сказать...

— Так я напрасно рассказала вам?

— Нет, нет, наоборот, спасибо. А в Таллин я напишу обязательно...

Незадолго до нашей встречи Григорий Михайлович вернулся из ГДР и, естественно, говорил и о том, что видел там, называл какие-то театры, которые — увы! — для меня ничего не значили, спектакли, о которых я ничего не знала. Обычно во время таких поездок он много встречался с молодежью, любил эти встречи, считая, что общение с молодежью, особенно нашей, советской, ему необходимо так же, как и молодым постоянный духовный контакт со старшим поколением. Он признался, что даже скучает без педагогической практики.

Во время конгресса в Канаде он прочитал в университете несколько лекций и радовался, что аудитории были переполнены. Притом, что молодые канадцы плохо знали советское искусство (но его «Гамлета» и «Короля Лира» видели), интерес к нашей стране они проявили неподдельный. Тут он сказал то, что меня несколько удивило:

— Когда я вернулся из Канады, я все ждал, что меня позовут в гости студенты нашего университета. Но никто не позвал, а самому напрашиваться было неудобно... Я вообще люблю выступать перед молодежью, несколько лет назад горком комсомола проводил семинар творческой молодежи — до сих пор помню, какой интересный разговор получился. Для меня, во всяком случае. Молодые люди показались мне думающими, резкими, категоричными, что нередко им ставится в укор. Но когда же быть максималистами, как не в эту пору жизни?.. Кстати, — он перебрал на столе несколько бумажек, — вчера я получил приглашение выступить, видимо, на подобном семинаре в Комарово. Не знаете, кто будет его участниками?

Я предположительно назвала несколько имен молодых деятелей культуры, о которых «Аврора» уже писала как об интересных художниках.

— Пожалуйста, если узнаете поточнее, кто будет на этом семинаре, не сочтите за труд позвонить мне...

Прощаясь, я еще раз поблагодарила за статью:

— Валерий теперь ваш должник...

— Ну, зачем же так... Он ведь у вас часто печатается! Валерий крепко стоит на ногах и ни в чьей помощи и защите не нуждается. Но если вам понадобится поддержать какого-нибудь совсем молодого талантливого человека, я с радостью это сделаю. Ведь, наверно, есть такие, кто нуждается в помощи?

Я не осмеливаюсь сказать, что знала Григория Михайловича. Волею судеб я получила из рук в руки последнюю написанную им статью. Мы договорились встретиться в редакции. Нам о многом хотелось его расспросить.

Через две недели его не стало. Нам остались его фильмы. И книги. И снимок, который сделал Валерий Плотников и который сослужил мне такую добрую службу...

А.Г. КОЗИНЦЕВ

«Ответственно пишу тебе...»

С 1960 по 1973 год я получил от моего отца около ста писем (до этого мы расставались мало). Речь, таким образом, пойдет о последнем периоде его жизни. На этот период приходятся два фильма, три книги, режиссерские курсы и сценарные разработки минимум шести постановок. Однако читатель, ожидающий найти здесь хоть слабое отражение масштабов и уровня этой деятельности, будет разочарован.

1965—1966 («Глубокий экран»). «Я стараюсь сочинять свою книгу, но больше переделываю и сам себя зверски ругаю, чем даю товар на-гора». «Я чего-то пишу, но больше мучаюсь разным гамлетизмом». «...Работа идет худо. Больше изображения «Тише! Папа трудится!..», чем продукции, выданной рабочим и колхозником на-гора». «Что касается меня, то, как могу, тружусь. А могу плохо». «Смертельно надоело трудиться над книжкой: видимо, я требую от себя чего-то, что выполнить не в силах».

1969—1970 («Король Лир»). «...Хоть с проклятиями, но опять начну сразу же трудиться». «...Снимал в хвост и гриву, а главным образом под хвост и под лысую гриву». «...Бегу <...> на студию смотреть протыри и убытки». «Теперь нужно <...> не снимать, а выкручиваться». «Много трудов. Еще больше огорчений от трудов». «Трудов очень много, а радости очень мало».

1971 («Пространство трагедии»). «...Я сижу и пробую что-то сочинять. Дело идет, увы, тихо <...>. Страх берет: сколько еще работы, пока я закончу эту книгу, а ведь она по существу — относится к прошлому, а нужно двигаться куда-то дальше, а получается топтание на одном и том же месте».

1973 (последние замыслы). «Я кое-что пописываю, без точного представления, что же из этого выйдет и выйдет ли вообще».

Среди всего, что отец мне написал, я могу найти, пожалуй, две фразы, из которых явно следует, что он бывал доволен работой. О сценарии «Лира»: «Как будто, тьфу-тьфу! заканчиваю сценарий, и пока он кажется мне «ничего себе», вроде как бы и не худой». Эта оценка показалась ему недостаточно кислой, и он приписывает: «Но когда все прочту — возможны (особенно в моей практике) и сюрпризы: прочту — и прокляну тщетность собственных усилий». И о съемках «Лира»: «...но дело хоть и медленно, но движется, и кое-что стало получаться». Правда, я опустил начало фразы. Вот оно: «Я все так же тружусь, больше и чаще огорчаюсь».

Спору нет, в письмах действовали принятые в его кругу законы «знакового поведения», которые поощряли сниженный тон и причисляли к смертным грехам малейшие упоминания о «творчестве», «вдохновении». Работу над «Лиром» он, например, описывал мне и так: «Старик Вильям нагородил такого Фантомаса со скачками, подделанными и украденными письмами, страстями и ужасами, что не пойму, как современное стыдливое кино все это вытерпит». «Съемки плетутся шагом, перепадая то на одну, то на другую плохо подкованную ногу». «Чертов старик все еще не отпускает меня на волю. Идут разные «озвучания», чем-то шумят

и галдят поднадоевшие кадры фильмы». (Почему выплыло у него из подсознания это забытое слово — «фильма»? Быть может, непочтительный тон письма вызвал в памяти буйные двадцатые годы?) И наконец: «Завтра начинаю финальную перезапись «Лира», после чего, как в цирковой программе, будет исполнен марш «оревуар». А это о режиссерских курсах: «Вчера вернулись из города, где я облаивал, как Пуш, подрастающее поколение соцреалистов». Пушем звали нашего пса.

Но вот фразы из дневников, где нет и намека на «знаковое поведение»[1]: «Я бездарный, неопытный профессионал». «Единственное, что я еще не утратил: способность ненавидеть свои постановки. И способность терзать себя глубоко, с истинной страстью».

Успех последних фильмов был небывалым. Однако, глядя на вещи гораздо более трезво, чем я в молодости, отец не мог не видеть, что некогда владевшая им мечта о счастливой гармонии с «массовым зрителем» оказалась иллюзией, и притом опасной. Именно об этом он говорит в разработке шекспировской «Бури». А мне он писал о своих триумфах совсем кратко, в полупародийном стиле: «Лир» прошел при полном одобрении, доклад тоже был «тепло принят аудиторией».

Вечное недовольство собой усугублялось внешними обстоятельствами. Была эпоха «застоя»; система приобретала все более отвратительные черты. Переносить окружающее отцу — человеку с тонкой кожей — было нелегко, хотя уезжать, насколько я знаю, он не собирался. Ужас заключался еще и в том, что все это как-то само собой выросло из тех идеалов, которым его поколение было предано в молодые годы. Мучительно было жить среди тотального лицемерия, вкладывая свой протест в уста Гамлета или Лира (услышат ли? поймут ли?). Еще мучительнее — переосмысливать свою жизнь. Этот процесс происходил у меня на глазах. «Написал главу «Усатый-полосатый как зритель», — сообщил он мне в письме 1966 года. — Как-то после этого полегчало. Остался еще шеф твоего университета[2], и частично долг перед потомками я выполнил».

Написать-то написал, но что из этого вышло? Три года спустя большой кусок «Глубокого экрана» с описанием того, как Сталин в качестве первого зрителя комментировал «Юность Максима», а Жданов давал директивы к будущему фильму, был запрещен цензурой. На случай неуступчивости пригрозили рассыпать весь набор. «Как будто сгорела белым цветом моя книга, — написал мне отец. — Обратно, весело. Хоть бы скорее всем сойтись вместе и выпить битер[3]. Когда же это будет? Когда мы увидим небо в алмазах с овчинку?» (Эту русскую антитезу — «небо в алмазах» и «небо с овчинку» — он очень любил.) Когда мы встретились, я увидел верстку книги: целые страницы перечеркнуты крест-накрест шариковой ручкой с зеленой пастой.

Ю.Борев распространяет сейчас то, что он именует «притчами, легендами и апокрифами» про Сталина. Не берусь сказать, к какому из двух последних жанров следует отнести ту байку, где фигурирует мой отец, и кто ее выдумал. К счастью, собственный его рассказ теперь доступен читателям в подлинном виде[4].

Работая с крайней степенью напряжения и загоняя себя, отец не любил и не умел отдыхать. Все письма из санатория — на одной ноте: «Жизнь тут вполне дремучая». «Тягомотина адская». «Как писал Островский: «Лес, дремучий лес». «Три дня отщелкали, и на том спасибо». «От-

махали шесть нелегких дней». «Денек плодотворно заканчивается художественным кинофильмом <...> после чего начинается усиленный рост шерсти на теле и тошнота от хождения только на задних ногах». «Смотрели художественные (высоко!) фильмы типа <...> от чего можно шерстью порасти. Тоже неплохо — будет теплее». «А над горами собираются темные, зловещие тучи: встреча Нового года. В объявлении написано: танцы, игры. Для меня это, как ползти голым на карачках до Троицкого моста. Хоть бы скорее все это оказалось позади». «...Мужаюсь: самое меньшее год сюда ездить не буду. И то хорошо».

А какая жизнь была ему по душе? Например, та, которую он вел на Шекспировском конгрессе в Ванкувере (ему было тогда 66 лет). «Жил в студенческом общежитии, — ни умывальника, ни того, что устроено рядом с умывальником <...> не было. Нужен был, как говорят во французской части Канады, «променад» на другой этаж. А жил я на пятом. И лифт тоже не работал. Как ни странно, именно эти обстоятельства вызвали у меня... особое удовольствие, а теперь даже некоторую нежность воспоминаний. Так жили все. Самые крупные ученые, что называется, с мировыми именами. Так и должны жить интеллигентные люди. А все эти фестивали, парады и жратва-дефицит — вызывают до сих пор чувство, которое Шостакович определил как «что-то подташнивает».

Воспитывал он меня очень мало — так по крайней мере мне казалось. Огромная часть того, что он хотел мне внушить, преподносилась «между прочим», в шутливой форме и абсолютно не воспринималась мною как «воспитание».

Однако иногда ему приходилось менять тактику. Вот самый поздний пример. На первом курсе университета я не проявлял особого рвения к наукам. Впервые попав в 17 лет в экспедицию, я быстро пресытился археологической романтикой, отчаянно затосковал по дому и решил уехать при первой же возможности, о чем и сообщил домой. А в ответ я получил вот что:

«Милый Сашкин, сегодняшнее твое письмо меня очень обеспокоило. Давай, что называется, сядем и спокойно обсудим положение. Ты, как это чувствуется из последних писем, собираешься отсюда уехать. Я думаю, нет смысла тебе писать, как мы по тебе соскучились и как хотелось бы — по-старому — посидеть вместе на крылечке. Однако дело не так уж просто. <...> В каждой профессии необходимо учиться кроме разных предметов еще одному: терпению и выработке упорства. Особенно же это необходимо в науке. Тут уж я просто уверен в своей правоте. Никто ведь тебя не посылал насильно именно в эту экспедицию, ты ее сам выбрал. Я могу себе представить по знакомой области, что молодого режиссера послали на практику в самодеятельность города Тьмутаракань (сравнение слишком лестно — я ведь еще не освоил и азов профессии! — *А.К.*). Нет там ни сцены, ни средств, а он, этот режиссер, хочет ставить, к примеру, «Царя Эдипа» (хорошая идея). Однако, по-моему, коли он уж выбрал специальность, то не может быть, чтобы в самых дремучих условиях не нашел чего-нибудь для себя интересного, не научился бы чему-нибудь. А с «Царем Эдипом» часто приходится подождать.

Мне все это представляется очень важным. Прежде всего по сути. В каких-то вопросах человек не должен приучаться давать себе поблажку. Существенно это и по форме. Мне не хотелось бы, чтобы ты дал хоть какую-нибудь возможность неверно оценить то, что не представляется те-

бе таким уж важным. А, к сожалению, мелочи — иногда незначительные, иногда просто глупые — собираются в мешок. И он начинает уже что-то весить. И вот уже чашка весов в важном, настоящем деле опускается в нежелательную сторону.

Еще раз прошу: забудь «надоело» и серьезно обдумай все».

И еще письма по тому же поводу: «Ни в коем случае нельзя тебе оставить о своей работе на практике плохое воспоминание». «...Наберись терпения, и если тебе придется все же оставаться здесь до конца практики, то не ищи особенных глубин, а старайся найти свой смысл в этом первом твоем выезде <...>. Ответственно пишу тебе: надо воспитывать в себе терпение». И тут, почувствовав, что всей этой дидактики было уже достаточно, отец спешит переключиться в иную, куда более знакомую тональность и добавляет: «Пишу ответственно, так как сам плохо воспитал в себе такое качество, за что и страдаю в свои, увы, сильно немолодые годы». Я остался в экспедиции до конца.

Эффективность воздействия определялась в данном случае необычностью приема. Обычным же было совершенно иное — например, письмо (по всем правилам, в конверте, с адресом и даже канцелярским номером), присланное мне не откуда-нибудь, а из соседней комнаты нашей квартиры: «Гр.Козинцеву А.Г. Ставится Вам на вид, что согласно распоряжению зав.артелью Вы обязаны вечерами сообщать по начальству «доброй ночи». А Вы, гр.Козинцев А.Г., манкируете этой общественной обязанностью, что может повлечь за собой. Зав. артелью (подпись отца)». Были у него и иные титулы — «Ответственный квартиросъемщик», «Холстомер», «Инвалидный», «Папа из бывших», а также «Фавер Олд уан» (папа-старикан).

Десятки его писем ко мне заполнены пародийным балагурством самого непритязательного свойства. Вероятно, они были нужны не только мне, но и ему — как средство хоть немного разрядить трагическое напряжение, присущее его работе последних лет. Вот как сообщается о болезни: «Мне велено десять дней валять ваньку, чтобы прекратить симуляцию».

Порой эта эксцентрика перешагивала границы чисто словесной сферы. «Но все же дела идут», — написано в одном из писем, а ниже приклеена часть фотографии из какого-то журнала: нижние половины идущих человеческих фигур (как читатель, вероятно, догадался, это — дела). Такое пластическое «разметафоривание» метафоры — прямой мостик к кинематографу или, вернее, от кинематографа. В точности тот же прием применен в его «Шинели» 1926 года: после надписи «дело ваше в шляпе» там показано настоящее «дело», торчащее из подлинной шляпы.

Вот еще несколько отрывков. «Сашкин, милый, потеха в том, что, судя по твоей телеграмме, ты прибыл аккуратно в то место, где я снимал маловысокохудожественный фильм «Одна» в 1930 (или даже 29?) году. Жил я именно в Усть-Канском аймаке, ауле Куяган. В Канском аймаке я побывал уже несколько позже. Так что, если ты окажешься в Куягане, то торжественно остановись и почти минутой молчания место, где отец окончательно испортил себе желудок дурной пищей и ожиданием погоды, которой тогда («как сейчас помню») не было». «Электрокардиограмма показала, что у меня «утомленное сердце», что звучит не без кокетст-

ва и заставляет вспомнить старых шлюх в капотике, с крашенными перекисью волосами». «Только что доктор (второй) велел мне пить нарзан не за 1/4 часа до еды, а за 45 мин., вследствие чего я, очевидно, буду как Алеша Попович».

Еще одно письмо из Кисловодска адресовано якобы моему сыну, который в ту пору не умел не только читать, но и ходить. «Дорогой друг Боря! Пишем мы тебе из очень скучного места, где хорошие комнаты, и все, что касается сервантов, козеток и даже качалки — ОК (о-кэй), как говорит твой отец, а за окном — холод, дождь и слякоть. Что же касается лечения, то будущее покажет; но как говорила твоя прекрасная и неизвестная тебе родственница Лурье Роза Григорьевна (сестра матери отца, врач. — *А.К.*), «опыты по пересадке собачьего сердца пока результатов не дают». На этой оптимистической ноте <...> и заканчиваю. С сердечным приветом родителям и родным их. Член-корреспондент кабинета Шекспира при Тбилисском университете Г.К.».

Закончу здесь и я. Последнее письмо было на самом деле предпоследним. Отцу оставалось жить меньше трех месяцев...

С.Д. ДРЕЙДЕН

Полвека...

Когда мы познакомились? Ума не приложу, не помню. Вероятно, где-то в середине — конце двадцатых годов, — скорее всего, на яростных дискуссиях о «Шинели», «С.В.Д.», «Новом Вавилоне», где одни превозносили до небес новаторов — фэксов, а другие поносили их почем зря, уличая и в немыслимых формалистских изысках, и в злонамеренном искажении истории, и вообще в нечутком отношении к запросам рядового зрителя, воспитанного на «Поэте и царе». Я был в числе немногих, голосовавших «за», и на каком-то диспуте даже рискнул вступиться в защиту «Шинели», которую с ожесточением буквально рвали в клочья (это теперь, спустя полвека, на всех симпозиумах и в кинохрестоматиях ее почтительно называют киноклассикой, а тогда, — только держись!..). С того времени, возможно, и началось наше личное знакомство. Подружились же далеко не сразу. А вот когда впервые увидел его — могу сказать с определенной точностью. И не только год и месяц, но и сам день (вернее, вечер), даже час.

Произошло это 25 сентября 1922 года, на улице, носившей в те времена нынче одиозное имя Пролеткульта (в давнем прошлом — Екатерининской, теперь ее зовут — Малая Садовая), в зале бывшего Благородного собрания, превратившегося в Дворец Пролеткульта (в дальнейшем там обосновался Ленинградский радиокомитет).

Там-то, в этом холодном, гулком, донельзя неуютном зале, эпатируя всех и вся, петроградский «Эксцентрический театр» (так титуловался он в афише) давал в понедельник, 25 сентября 1922 года первое и как будто единственное представление — «Женитьба» — «трюк в трех актах. Совершенно невероятные похождения Н.В.Гоголя». Там-то я впервые и увидел — не заметить его нельзя было — этого долговязого юношу в какой-то несусветной блузе (или куртке?), который спервоначалу то стремительно срывался со сцены в зал, то снова вскакивал на сцену, после чего в течение спектакля уже не показывался на глаза, а наводил, по-видимому, порядок (вернее, беспорядок) за кулисами. Это и был, как выяснилось, один из устроителей скандальной постановки, именовавшийся в афише машинистом сцены, режиссером-декоратором и автором «монтировки модели» — Григорий Козинцев.

В письме к сестре Любови Михайловне Козинцевой-Эренбург, написанном сразу же после спектакля на оборотной стороне афиши, он с прелестным юмором и удивительной наглядностью описывает происходившее в зале и на сцене. Перечитайте это письмо в третьем томе его Собрания сочинений. Руки чешутся перепечатать его полностью. Ограничусь выдержкой:

«Началось так: в зале (публики было гиперболическое количество) были абсолютно все. Вся Александринка. <...> Явились целые группы с целью сорвать спектакль. <...> Дикий гам, в воздух летят кем-то принесенные мячи, кто-то подражает кошке и т.д. <...> Все первые явления

проходят под гам и шум. <...> Какая-то актриса из Александринки встает и собирается что-то сказать, тогда Серж делает замечательный цирковой номер — берет стул и делает вид, что швыряет его в публику, дама со страха падает. <...> Третий акт кончается общим вызовом автора, я выхожу, кланяюсь и говорю, что благодарю публику за скандальное отношение к нашей скандальной работе».

Да, так оно и было. Прошло шесть с половиной десятилетий, память раздражающе сдает, а это видится и слышится, словно только что случилось. Шум, хохот, свист, чьи-то крики возмущения и, наперекор им — одобрительные возгласы. И — содрогающийся от возмущения, с шумом, чуть ли не с проклятиями, срывающийся с места и семенящий к выходу режиссер Евтихий Карпов, один из самых упорных ревнителей самого что ни на есть рутинного в старом бытовом театре. И — хохочущий во всю мощь легких и бешено аплодирующий Сергей Эйзенштейн, сидевший в ложе. И — столь же тогда молодой, только-только выпустивший свою первую книгу, «Гоголь и Достоевский. К теории пародий» (М., 1921), Юрий Николаевич Тынянов с нескрываемой иронией и в то же время доброжелательно (озорство ему было по сердцу) наблюдающий за тем, как эти беспардонные фэксы глумятся над его любимым Гоголем. (Пройдет несколько лет, и совместная работа над «Шинелью» и «С.В.Д.» сдружит его с фэксами[1].) На сцене же действительно творилось что-то невообразимое. От пьесы Гоголя остались рожки да ножки. Одним из главных действующих лиц оказался Альберт Эйнштейн, «раздвоенный» на два клоунских персонажа — Альберта и Эйнштейна (одного из них изображал акробат-эксцентрик Серж). Агафья Тихоновна была превращена в шансонетную диву Агату. Один за другим выкатывались (кто на роликах, кто еще на чем-то), с пением куплетов, ее женихи — «паровой», «электрический», «радиоактивный».

Сюжет омоложенной «Женитьбы» пересказать не так-то просто. В спектакле действовали какие-то бандиты, происходили побоища, злодеев убивали и воскрешали, свет гас, и на экране начинали мелькать кинокадры, после чего прямо с экрана сходили на сцену «живые» Чарли Чаплин и Эйнштейн, вдруг появлялся сам Николай Васильевич Гоголь, восклицая «гоп, мои гречаники... куда же это я попал, задам же я отсюда лататы...». Вслед за этим взлетал с трамплина на вертящемся стуле под самые колосники и, наконец, отдавал богу душу. А из рупора сообщалось: «25 сентября вновь скончался от разрыва сердца великий писатель Николай Васильевич Гоголь».

С меньшим шумом, чем «Женитьба», и так же, как «Женитьба», ненадолго задержавшиеся на сцене промелькнули и два других эксцентрических спектакля фэксов, «Три триллиона иен» в Свободном театре и «Внешторг на Эйфелевой башне». «Три триллиона иен» я не видел, хотя и ясно себе представляю, какое недоумение должны были вызвать у нэпманско-мещанской публики этого эстрадного театра фэксовские эксцентриады. «Внешторг на Эйфелевой башне» помню смутно, хотя в нем играли такие актеры, как молодые Рина Зеленая и Утесов, в памяти осталось что-то весьма сумбурное. Но вот спустя полвека с лишним читаю сохранившийся в архиве Козинцева сценарий этой постановки, и до меня доносятся издалека отголоски шума времени и не может не тронуть искренность стремления молодых художников как-то по-своему, пускай

наивно и прямолинейно, выразить на сцене то, что их волновало в водовороте современной жизни. Сюжет спектакля строился на том, как империалисты всяческими хитроумными способами пытаются уничтожить изобретение радикально нового источника энергии, но тут вступает в борьбу мужественная Делегатка, добивается победы, и человечество овладевает бесценным открытием.

Спектакль этот был — и прошел, сам Григорий Михайлович о нем как будто никогда не вспоминал. И все же одна примечательная деталь постановки позволяет сохранить ее для истории театра. В сцене, когда по радио передавалось обращение Наркомвнешторга, на экране возникал силуэт В.И.Ленина. Это было первое появление образа Ленина в процессе театрального спектакля, самая первая строка в истории сценической Ленинианы.

На этом спектакле и обрывается первая глава биографии Козинцева как режиссера театра. В театр он возвратится лишь полтора десятилетия спустя, с блеском поставив «Опасный поворот» Пристли в Ленинградском Театре комедии. Но это уже будет совсем, совсем другой театр, мало схожий с тем, что вытворялось когда-то на арендованной ФЭКСом сцене Дворца Пролеткульта.

Среди театральных постановок Козинцева совершенно особое место, во многом определившее будущий взлет его кинорежиссуры, заняла триада шекспировских спектаклей — «Король Лир» (1940), «Отелло» (1943), «Гамлет» (1954). (Его сценическая Шекспириана, возможно, началась бы на четверть века раньше, если бы удалось осуществить озорную постановку «Гамлета», задуманного в годы ФЭКСа. «Бог уберег, — шутливо признавался потом Козинцев, — от этой затеи, где Шекспира было бы не больше, чем Гоголя в «Женитьбе».)

...Вновь бывая в доме Козинцева (где теперь тебя встречает у ворот мемориальная доска), с естественным волнением переступаешь порог его кабинета, в котором когда-то было столько говорено-переговорено и где все бережно сохраняется в том же виде, как это было при хозяине. Ощущение такое, что он лишь ненадолго отлучился и вот-вот стукнет входная дверь, и из прихожий послышится такой знакомый возглас: «Как, Давыдович уже пришел?!»

И все с тем же восхищением всматриваешься в распростершиеся до потолка стеллажи уникальной библиотеки Козинцева. Его жена Валентина Георгиевна показывает один из раритетов — книжку «О Шекспире и драме» Л.Н.Толстого, приобретенную Гришей Козинцевым еще в самой ранней юности — ему тогда, судя по надписи на книжке, едва минуло четырнадцать лет. И не с тех ли пор уже началась его увлеченность Шекспиром, прошедшая через всю жизнь?!

Прося в одном из давних писем ко мне извинить его за то, что из-за болезни невольно задержал статью для «Шекспировского сборника», Козинцев шутливо добавлял: «Как говорит русский народ — не до Шекспиру, быть бы живу!» Шутка оставалась шуткой, но почти не было дня, когда бы Козинцев не думал и не писал о Шекспире. Началась же козинцевская Шекспириана со спектакля «Король Лир», осуществленного им в конце 1940 — начале 1941 года на сцене Ленинградского Большого драматического театра. Так же, как и «Гамлет», поставленный им в Ленинградском театре драмы имени Пушкина тринадцать лет спустя, «Король

Лир» явился как бы генеральной репетицией, взлетной площадкой для будущего, прогремевшего на весь мир фильма («задуманные образы нуждались не в сцене, а в экране», напишет впоследствии Козинцев в «Глубоком экране»). Но была и обратная связь. Двадцатилетний опыт кинорежиссуры помог Козинцеву дать трагедии Шекспира на сцене совершенно новую, нежданную жизнь. А если вспомнить, что спектакль этот создавался в содружестве с такими близкими ему мастерами, говорившими с ним на одном языке, как Натан Альтман и Дмитрий Шостакович, — легко себе представить, каким прорывом в тихой заводи тогдашней театральной жизни Ленинграда явилась эта постановка. Ленинградцы, правда, уже видели госетовского «Лира», пленявшего и замечательной игрой Михоэлса — Лира, и Зускина — Шута, и декорациями Тышлера. Козинцевым, Шостаковичем и Альтманом трагедия была прочитана по-своему. Смелость, образность, глубина нового решения поразили зрителей.

У спектакля этого оказалась обидно короткая жизнь. Он был сыгран за два-три месяца до начала войны, и мало кто его успел увидеть. Он почти не отражен в литературе, — всего две-три статьи. В своей рецензии, напечатанной в «Известиях» вскоре после премьеры, я попытался по мере сил охарактеризовать новаторство спектакля и показать, как опыт кинорежиссуры помог Козинцеву найти новые краски для сценического воплощения трагедии. Еще в юности, в 1919—1920 годы, мне довелось увидеть на той же сцене Большого драматического помпезно-оперную, выдержанную в старом, декламационном стиле постановку «Лира» (с тех пор в Ленинграде эта трагедия больше не ставилась). Контраст старого и нового был оглушителен. В рецензии было кратко описано несколько наиболее впечатляющих сцен спектакля (буря, ослепление Глостера, ворота, закрывающиеся перед Лиром), но до чего же этого мало, чтобы помочь историку театра реконструировать зримый образ спектакля в целом. Спектакль не был снят, хотя бы частично, на пленку, не записан для радио. И так и канул в прошлое. Самое удивительное, что эта работа Козинцева, восторженно принятая зрителем, была с некоторой опаской встречена так называемой театральной общественностью города. Слишком уж несхожа оказалась она со всем тем, как привыкли здесь ставить Шекспира (хотя случившийся незадолго до того оглушительный провал постановки «Макбета» в Пушкинском театре мог бы, казалось, заставить вдвойне оценить и понять природу успеха нового «Лира»).

Для обсуждения спектакля, устроенного Ленинградским ВТО, его противники даже заранее подготовили специальную резолюцию (!), осуждавшую приход в театр кинорежиссера.

И грянул бой. Один за другим выступали режиссеры (правда, второго эшелона, — самые маститые предпочли не высказываться) и кто во что горазд выражали свое неудовольствие[2].

Блистательно, с сокрушающим юмором и огромным чувством собственного достоинства, во всю мощь своего таланта полемиста, с нескрываемым презрением к апломбу полузнаек, верхоглядству, цеховщине отвечал им Козинцев.

Счастливый случай помог недавно обнаружить стенограмму этого, столь характерного для Козинцева выступления. (Слишком поздно, к сожалению, чтобы можно было успеть включить ее в Собрание сочинений.) Когда еще удастся, да и удастся ли ее опубликовать? Кто знает. Обидно, если так и сгинет в архивных залежах. Как же не воспользовать-

ся возможностью познакомить с ней читателя, хотя бы в отдельных выдержках. Интересно же! Лишь один из оппонентов заслуживал сколько-нибудь серьезного спора — это был профессор М.М.Морозов, поддержавший спектакль, но сделавший ряд замечаний с позиций традиционного шекспироведения. С ним Козинцев и спорил с должной уважительностью, аргументированно отстаивая свой взгляд, свое, ломавшее каноны истолкование трагедии. Что же касается других, то их легковесные возражения отбивались, высмеивались Козинцевым, как они того заслуживали. Наотмашь. Слово Козинцеву:

«...Товарищ Бромлей говорила обо мне зловещим тоном, и я почувствовал, что черная тень от меня ложится на советский театр. Очевидно, с моим приходом в это учреждение наступает страшный момент гибели и мрака. Она деликатно забыла об одном слове, которое напрашивалось, но она его не сказала. Это слово — «формализм», его логично было бы произнести. Эта точка зрения не новая. В одном из театров, куда меня приглашали, кто-то даже еще сказал — обойдемся без варягов. Когда я был в Москве, я хотел в одной анкете так и написать в соответствующей графе — варяг.

...Тема, на которую наивно спорить в 41-м году. Разговоры, что советская кинематография делается без актера, что в фильмах — лишь позирующий человек, относятся не к советской кинематографии, которая не нуждается в моей защите, а к работе тех товарищей, которые это говорят. Хорошо ли мы работаем с актерами или нет, решить просто. Назовите мне героев, созданных актерами, с которыми вы так прекрасно работаете? А потом я попрошу моих товарищей кинематографистов сделать то же самое. Сравним.

...Разговор об этом спектакле надо начинать вот с чего: соединились три человека, связанных долгими личными, а кроме того — и самое главное — творческими отношениями. Альтман, у которого я учился в молодости, Шостакович, с которым я вместе работаю одиннадцать лет. Не случайно мы соединились. Это спектакль определенного творческого направления.

...Люце постепенно разбирал весь спектакль, что-то принимал, что-то нет, но все это страшно вкусово. Вначале, кажется ему, нужна музыка. А мне кажется, что не нужна. С моей точки зрения, сила трагедий Шекспира в том, что они начинаются незаметно, незаметно входят люди, и вот нарастает трагедия, становится сильнее и сильнее. Кроме того, я не верю увертюре в драматическом театре. Во время увертюры зритель не ощущает нарастания катастрофы, а читает программку.

...Мы уж больно точно все знаем. Меня удивила в тоне Сусловича совершенная уверенность в делах искусства. Он говорил с такой уверенностью, точно эти труднейшие проблемы валяются под ногами. Все ему ясно. Не слишком ли много ясности? Когда вы говорите, что именно театр имеет право делать, а Бромлей говорит, что драматический театр не должен быть таким, — кому из вас я должен верить? Убеждены ли вы в глубине своих познаний? Я не вижу результатов... Свысока вы ругаете нас, кинематографистов. Назовите «Чапаева», «Великого гражданина» у вас. Назовите постановки, которые стали бы частью жизни народа. Не назовете.

Говорилось, что у нас выходят не рыцари, а кто-то вроде гвардейских офицеров. К Полицеймако зашел как-то в театр знакомый и говорит: «Играешь Шута хорошо, но почему ты свистишь, в средневековье не свистели». Люце считает, что он знает, как ходили рыцари. Ну подумайте, откуда вы знаете, как они ходили?

...Насчет резолюции. Я обиделся не потому, что в резолюции критикуется спектакль, мне ненавистен бюрократический тон в искусстве, с которым мы боремся вот уже пятнадцать лет... Мне говорят: «Приходите сюда, уважаемый товарищ Козинцев, и мы вам зачтем резолюцию Бюро драмсекции». Бога ради, зачем мне на это время тратить? Неинтересно. Мне интересно с вами спорить. Государство наше никому не дало никакой монополии на окончательное понимание искусства. Есть люди, которые по-разному думают об искусстве, по-разному относятся к нему и разного хотят. Есть люди, которые будут делать противоположные вещи тому, что делаете вы, и относитесь к этому более спокойно.

...Говорилось, что актеры «не достигли уровня». Я вспоминаю карикатуру, которую я видел в каком-то юмористическом журнале. Дворник лезет на стремянку и прибивает дощечку «Уровень наводнения 1924 года». Его спрашивают: «Почему так высоко? Разве там была вода?» — «Нет, но внизу — некрасиво, а тут виднее будет». Вы до какого уровня хотите дотянуть актеров Большого драматического? Ведь я видел ленинградские шекспировские спектакли. Вы хотите сказать, что наши актеры не доходят до уровня «Макбета»?

Если будем говорить об истории шекспировских спектаклей, то это история гениальных гастролеров, которые приезжали в город и играли в халтурно набранной труппе. <...> Если говорить об актерских достижениях в Шекспире, мы можем назвать две фамилии: гениально играли Лира Михоэлс и Отелло Остужев. И все. На этом список можно закончить. Если вы будете говорить, что наши актеры не достигли этого уровня, — это правильно. <...> Актерам нельзя ставить отметки. Осокина и Копелян — люди, впервые начинающие играть Шекспира, и наша обязанность им помочь и постараться, чтобы от спектакля к спектаклю они играли лучше, а не сразу хлопать их дубиной по голове.

Мое предложение: давайте решим, что об искусстве можно думать по-разному, и не всякий человек, который думает иначе, чем вы, в историю драмы входит как пророк сатаны»[3].

Перечитываю стенограмму — и «прошлое встает передо мною», и вовсю звучит голос молодого Козинцева, уверенно и убежденно отстаивающего свою веру. Лихо, без задержки отбивающего возражения. Ненавидящего бессмысленное суесловие и с величайшей охотой идущего на действительно серьезный, творческий спор, жаждущего такого спора. Перечитываю стенограмму — и с горечью думаю, сколько же таких его выступлений, высказываний, игры ума утрачено необратимо. И попутно начинаешь себя корить, что в свое время не догадался записывать только что услышанное, сохранить это для будущего. «Слово не воробей, вылетит — не поймаешь»? Да нет, поймаешь, если спохватиться тотчас же. Впрочем, задумывались ли мы в ту пору об истории? Да и представляю себе, как высмеял бы меня Козинцев, если бы проведал о таких моих попытках.

А попытаться надо было. Но как вернуть из дальней дали времени когда-то прозвучавшие и так нужные сейчас слова, восстановить их во всей их естественности и достоверности? Именно так, а не иначе. Иначе — стыдно.

Читаешь иные воспоминания — и порою диву даешься, обладают же люди такой завидной памятью, что через двадцать, тридцать, сорок лет после происходившей когда-то беседы и не делая в то время, подобно Эккерману, записей по живому следу, ухитряются воспроизводить во

всех деталях эти беседы. И при этом приводят чужие слова (да что там слова — целые монологи на несколько страниц!) собеседника во всем разнообразии речевых оттенков, во всей характерности личных интонаций. Возможно, бывает и такое. Но гораздо чаще встречается совсем другое. Вспоминаю, как смеялся Григорий Михайлович, когда я как-то стал ему пересказывать свой «проект письмовника» для мемуаристов, и убеждал меня во что бы то ни стало это напечатать. Возник же этот проект потому, что, изучая мемуарные материалы при подготовке своих книг, я то и дело наталкивался на всевозможные примеры мифотворчества мемуаристов, и постепенно обнаруживалась нехитрая техника их изготовления. Здесь и пересказ чужих воспоминаний или некогда опубликованных высказываний, якобы непосредственно услышанных самим мемуаристом лично, или посильное изложение событий, зафиксированных в исторической литературе, с той небольшой поправкой, что он будто бы являлся непосредственным их очевидцем: «И я там был...»

Менее всего хотел бы подозревать решительно всех мемуаристов в преднамеренном искажении истины, — дряхлеющая память изменчива и своенравна, и человеку с годами начинает искренно казаться, что некогда прочитанное или услышанное от кого-то было пережито им самим, желаемое принимается за сущее, воображаемое — за действительное, и порой не так уж легко разобраться — «а был ли мальчик» в действительности. Все это было Козинцеву не внове, и он в свою очередь рассказал, сколько плевел от зерен пришлось отсеять в воспоминаниях современников при подготовке трилогии о Максиме.

— Представляю себе, что когда-нибудь о нас навспоминают! — заметил он при этом. — Хотя зачем говорить о будущем, когда уже сейчас... — и он рассказал, с каким изумлением не без примеси внутреннего бешенства слушал на одном недавнем симпозиуме воспоминания Трауберга о первых шагах ФЭКСа с такими живописными подробностями, каких и в помине не было. — И это в моем присутствии, — как будто я должен был тут же все это подтвердить. Что же и как же будут вспоминать, когда нас не станет, какую жеребятину... (Так, или примерно так, во всяком случае так по смыслу, с явным раздражением говорил Григорий Михайлович, но слово «жеребятина» запомнилось отчетливо.)

Продолжая ту же тему, я как-то рассказал Григорию Михайловичу о скандальном эпизоде литературной жизни Ленинграда двадцатых годов. Один почтенный литературовед был уличен в бесстыдном плагиате — несколько страниц его новой книги оказалось дословно списаны с чужой работы. Изобличенный литературовед не замедлил опубликовать (то ли в «Вестнике литературы», то ли в другом издании) «Письмо в редакцию». Да, действительно, он когда-то сделал выписку из чужой работы, но с течением времени это позабылось, и он невольно ее принял за собственную запись. Письмо заканчивалось фразой: «Натруженная память не выдержала, и случилось непоправимое». Элегантность подобной формулировки так восхитила Григория Михайловича, что он потом не раз вспоминал «натруженную память» в разговорах на схожие темы.

Пишу это — и все время ловлю себя на мысли, как бы в каком-то случае и меня не подвела вот эта самая коварная «натруженная память». И все же есть счастливая возможность восстановить какие-то страницы нашей дружбы и донести до читателя живой, во всей его естественности и непосредственности, голос Козинцева.

Передо мной — стопка писем Григория Михайловича (их более шестидесяти). За единственным, быть может, исключением, они датированы 1956—1973 годами. Письма военных и первых послевоенных лет (а их тоже было несколько десятков), к сожалению, не сохранились. Вместе с большей частью моего архива они оказались безнадежно утрачены в конце сороковых годов[4]. Не рискую их пересказывать, хотя в письмах этих — и из Новосибирска, где Козинцев ставил «Отелло», и из Алма-Аты, и из Ленинграда — по его возвращении из эвакуации (я работал в то время в Москве) — было, разумеется, немало значительного, в том числе и «полезной информации», как выражался в таких случаях Григорий Михайлович.

Довоенной переписки не было совсем. До войны мы жили в одном городе, часто встречались, общались домами (собирались то у Козинцева, то у меня, то у Е.Л.Шварца, с которым дружили оба), то и дело переговаривались по телефону.

На рубеже тридцатых—сороковых годов все мы жили в тревожном ощущении надвигавшейся катастрофы, неизбежности войны, — и именно об этом чаще всего и говорили, особенно когда Григорий Михайлович делился впечатлениями о беседах с Эренбургом. Навсегда врезался в память пронзительный телефонный звонок, разбудивший меня ранним утром 22 июня 1941 года. Звонил потрясенный Козинцев. Он только что услышал в шуме и грохоте обрывков какой-то английской радиопередачи о бомбежке фашистской авиацией наших пограничных городов... Неужели война? Несколько часов спустя правительственное сообщение по радио сняло все сомнения.

Война разлучила нас с Козинцевым на ряд лет. Тогда-то наша переписка и началась. После длительного перерыва мы вновь встретились с ним в конце 1954 года, а в 1956 году я переехал в Москву, в Ленинграде стал бывать лишь наездами. Переписка наша возобновилась. Первые из сохранившихся писем и относятся к весне 1956 года, когда после первых павильонных съемок «Дон Кихота» Козинцев уехал в Ялту снимать натурные сцены. С этих писем из Крыма я и начну, сделав некоторую преамбулу.

Человека, впервые попадающего на киносъемку, с первых же мгновений, едва он попытается осознать, что здесь, собственно, происходит, поневоле берет оторопь. И не поймешь, как в этой сумятице, бестолковщине, шуме, гаме, в чьих-то выкриках и окриках, беспрерывных поисках друг друга, грохоте передвигаемой аппаратуры, мельтешении всякого рода не известно откуда возникающих и столь же внезапно исчезающих людей, которые именно сейчас тут-то и необходимы, можно в результате выдать «на-гора» хоть метр полезной пленки. А если вдобавок режиссер, отмеченный печатью неуемной гениальности, неистует во всю мощь разыгравшихся нервов, по десять раз меняет на ходу только что им сделанное «ц.у.», чем окончательно сбивает с толку обалдевающих помощников, легко себе представить, что за «хавос» (как иной раз в просторечии переводят иностранное слово «бедлам») происходит на съемочной площадке. Не скрою, что и на съемках Козинцева также приходилось сталкиваться с теми проявлениями «запланированной неорганизованности», которые почему-то свойственны нашему плановому кинопроизводству. И как бы загодя ни старался Козинцев предупредить все возможные неполадки, сплошь и рядом они оказывались вне его воли и предначертаний, выныривали из всех щелей. С тем большим уважением

и нескрываемым восхищением (вспоминаю разговоры на этот счет с Толубеевым) прислушивались в этом «хвосе» участники съемок к всегда ровному, неторопливому, неизменно уважительному голосу Григория Михайловича. Что бы ни творилось вокруг, он ни на минуту не терял самообладания, неизменно точно и ясно знал, чего хочет добиться, уверенно и как будто спокойно прокладывал путь к осуществлению намеченной задачи. Но чего ему все это стоило, какой ценой достигалось, достаточно красноречиво говорят хотя бы строки писем, посылавшихся из Крыма в дни изнурительных съемок «Дон Кихота».

Одно из первых писем носило шутливо-оптимистический характер:

«Со съемками пока что все очень хорошо. Их нет. И я счастлив. То, се, — солнышко светит, дождик идет, воздухом дышишь и, обратно, не работаешь. Рай. К сожалению, счастью скоро приходит конец и начинается деятельность» (май 1956 г.).

Своеобразным комментарием к этому может послужить одновременно присланное письмецо сына Григория Михайловича, девятилетнего Саши. Благодаря за полученный «Мир приключений», он попутно сообщал: «Живем мы здесь отлично, но мало светит солнце, и папе не удается снимать. Из-за этого он очень гневается».

Деятельность и в самом деле началась, и 20 мая 1956 года Козинцев мне пишет:

«Дорогой друг Давыдович, так обалдел, что трудно складывать слова в письмо.

Дела пока не радуют. Трудно снимать без Москвина[5]. Да и вообще сил для этого бизнеса уже не хватает. И, главное, приходится два раза осваивать это занятие. В павильоне уже начало что-то получаться, а теперь все сначала.

Мы очень мило отпраздновали награждение Толубеева. Он действительно отличный артист и, что много важнее — добрый и хороший человек. И все от души радовались. Так как к нам приехал на съемки весь «Ромэн», то мы попросили их принять участие в торжествах. Было так: Толубеева в пурпурной мантии Санчо-губернатора усадили на высоком месте на трон, а кругом выстроились все цыганки, летели пробки от шампанского, играли гитары, все делали «плечиком», и было такое, что не знал и самый богатый купец в «Аквариуме».

...Снимаем каждый день много часов. Очень жарко. И главное, горе в том, что я мучаюсь отвращением к собственному творчеству. Боюсь, что дело не только в болезненной мнительности...»

Месяц спустя Козинцев пишет из Ялты же:

«...Что-то я не веселюсь...

Давно уже меня преследует мысль о необходимости рационализировать кино-дело. Применимо к моей работе — все могло бы быть и короче и проще. Примерно так. Я прихожу в назначенное место. Там мне:

1) плюют в морду,

2) больно ударяют в неподходящее место,

3) платят полагающиеся постановочные.

А то длинно и нудно тянутся разнохарактерные физические и моральные неприятности.

Снимаем на какой-то проклятой горе, где то ветер сбивает с ног, то какой-то ливень, а если солнце, то жара такая, что глаза на лоб вылезают.

И ко всему — спешка и непрерывное ощущение, кто-то завтра уезжает, и навсегда.

То лошади, то Викланд, то театр «Ромэн».

И вот я должен бежать, гнать, орать: «Давай! Давай!» и т.д.

А я уже отчетливо чувствую, как все четыре ноги разъезжаются в стороны, и вместо бодрого ржания выходит какой-то печальный и хриплый вой.

В общем, откровенно говоря, — смертельно надоел этот бизнес и хочется разумного труда по силам и человеческим возможностям.

Что из этого дела получится, еще сам не понимаю. Произведение действительно гениальное. Только притрагиваясь к каждому положению — потрясаешься его мудростью и особенно современностью. Не зря люди три века не расстаются с этой книгой.

Но, увы, в кинематографе все зависит не от умения или труда, но от силы сопротивляемости и упорства.

А какой теперь из меня титан... Очень скучаю по Вас. И хочу скорее повидаться. Есть про что обсудить» (25 июня 1956 г.).

И еще через месяц:

«Дорогой Давыдович, коктейль из дикой усталости, бурного отчаяния и отчаянного бешенства свалил меня с ног, и я провалялся две недели со спазмами сосудов. Сегодня выписываюсь из лазарета и отправляюсь в Коктебель ваять дальше. На душе худо, и очень хочется домой. Надоели кипарисы, чужие комнаты и особенно художественное творчество...» (25 июля 1956 г.).

Киноэкспедиция переезжает в Коктебель.

«Не пишу Вам по срамной причине: с трудом волоку свое длинное и бессмысленное туловище по земле. Или снимаю, или (сразу же, немедленно!) укладываюсь и вою. Так и проходит время. Еще очень жрут мухи и либо адова жара, либо ветер, от которого вылезают глаза на лоб.

Что касается снимков, то уж сам не понимаю, что из них получается.

Доктор, смотревший меня в Ялте, упорно советовал мне в основном брать бюллетень, и как можно чаще.

...Я не создан для пляжа, морских волн и 38 град. в тени... Трудиться здесь, очевидно, придется до 2-й половины сентября. Хоть бы дождей не было!»

Несколькими днями позже:

«...У меня стали появляться какие-то надежды на отъезд. Правда, все это может произойти еще не скоро. Очевидно, в конце месяца. Но раньше у меня была уверенность, что раньше кончусь я, а уже в дальнейшем экспедиция. Теперь оптимистическое предположение: м.б., это произойдет одновременно.

Труд адский. Даже противно описывать, как все надоело...»

На этом письмо обрывается. «Приехала машина и увезла Гришу на съемку» — говорится в приписке В.Г.Козинцевой (11 августа 1956 г.).

Съемки закончены. Козинцев возвращается в Ленинград и всю зиму работает над завершением фильма. В двадцатых числах мая «Дон Кихот» выходит в Ленинграде на экран, но еще до этого, в начале мая, с успехом демонстрируется на X Международном кинофестивале в Каннах, где Козинцев присутствует в составе советской делегации. В конце июля того же года я послал ему (он в это время находился в Дубултах) вырезку из «Советской культуры» с одной из первых статей о фильме. В ответ он пишет:

«Спасибо большое за письмо с вырезкой. До нас этот № «Советской культуры» не дошел. Статья и испанские отзывы меня обрадовали. <...> Несколько менее меня обрадовало известие об отъезде наших в Испанию[6]. Откровенно говоря, это единственное, что мне очень хотелось. И если всяческие непопадания в наградные списки оставляли меня вполне спокойным, то тут я и огорчился и озлился. Уж очень не только несправедливо (это в порядке вещей), но и глупо. Но что делать? Писать на деревню дедушке?»

Писать, разумеется, Козинцев никуда не стал.

На следующий год он побывает на премьерах фильма в Западном Берлине, ФРГ, Голландии и Бельгии, участвует как член жюри на Международном кинофестивале в Карловых Варах, в 1959 году возглавляет делегацию советских кинематографистов на неделе советского кино в Англии, посетит Мексику, в мае 1960 года вновь побывает на очередном международном кинофестивале в Каннах в качестве члена жюри, а затем, по приглашению фирмы «Юнайтед артистс», посетит США и т.д., и т.д., но в Испании окажется лишь восемь лет спустя, в 1964 году, где и покажет «Дон Кихота», а в мае 1972 года ему будет вручен почетный золотой знак испанского ордена «Сервантес». Но все это произойдет потом. Пока же, едва окончив «Дон Кихота», Козинцев вплотную принимается за работу над давно задуманной книгой «Наш современник Вильям Шекспир». В канун нового, 1958 года он мне пишет:

«Дорогой Давыдович, вдруг стало грустно, что как-то у нас с Вами теперь скучно получается. Не видимся, ни письма не пишем, ни то ни се. В Москве, когда я попадаю, — запар с ГИКом. Здесь тоже разное. И идет жизнь своим тусклым ходом. Набегают месяцы, и все нет чувства, что с пользой, — не говоря уже об интересе — проходит время.* Последние дни у меня были, как у старого генерала в отставке. Жил он, обтерханный, в деревне, лежал кругом непролазный снег, а он, плешивый и беззубый, чесал за ухом вшивого пса и пописывал мемуары. Вдруг скок, шум. За ним из столицы: ваше превосходительство, требуют! Вытащили из сундука траченный молью мундир, помылся бывший, побрился, и на тройку. И прибыл на два дня в столицу. Пришла нужда в нем на два дня. А потом обратно.

Короче говоря, приехал Стрэтфордский театр**. И были премьеры, заказы на статьи, интервью, туда-сюда, как Вы хау ду ю ду себе это представляете? Мерси боку силь ву пле, авек плезир, Вильям гуд, Шекспир вери гуд, битте-дритте и мать вашу. В общем, свет, огни, декольте и — на тройку.

Кой-что написал. Читали в «Сов.культуре»? Нынче еду в «Лен.правду» править гранки. То-то! А что дальше?..» (20 декабря 1957 г.).

---

*«Почему не пишете?» — укоряет и в другом письме, а получив письмо — подтрунивает: «...получил Ваше письмо. Сам факт меня очень обрадовал. Не совру, дошли до меня и основные тезисы, но, увы, многое ценное так и осталось (несмотря на усилия всей семьи) невыясненным. Причина — то, что называется «начертанием». Но ничего, письмо я переслал в отдел клинописи Института палеонтологии, а также в кружок изучения следов при секции кровного куроводства — там все расшифруют».

И не раз еще в том же духе...

**«...В ихнем Шекспире смотрите «Двенадцатую ночь» и можно «Ромео и Джульетту». «Гамлет» — хуже всего. В общем, Островский в Малом театре в старое время, очень красиво читают стихи, но боюсь, что Вы не успеете выучить елизаветинские обороты к премьере и красоты не оцените», — советовал мне в том же письме.

Что же дальше? Поездки в разные страны, где он с блеском и достоинством представляет советское киноискусство (а в дальнейшем и советское шекспироведение), и непрерывная, упорная, увлеченная работа над книгами, по-новому открывавшими миру нашего современника Шекспира. До съемок нового фильма еще далеко. Лишь в декабре 1962 года начнутся съемки давно уже выношенного, выстраданного «Гамлета».

Одно из писем, присланных в начале съемок фильма:

«Очень обрадовался, получив Ваше письмо: живем как свиньи — близких почти не осталось, а кто еще ползает, то так получается, что друг друга теряем на годы... С этого оптимистического соображения считаю необходимым начать.

Жду экземпляров книги, чтобы немедля Вам послать. Помаленьку порчу «Гамлета». Сокращают смету — непонятно для чего (если ставить в кино, то какой смысл урезать все зрительное?). Снимаю. Пока еще раскачиваемся. Что-то радует. Больше всего мешает все «историческое», хотя и Еней и Вирсаладзе — просто божественные художники, но так хочется, чтобы не перли все эти воротники и гобелены... Смоктуновский еще только начинает, главное — впереди. Пока стараемся, чтобы он не выглядел Гамлетом, — тоже непростое дело.

Что же еще Вам написать? Про дела? Тружусь. Там будет видно» (25 января 1963 г.)*.

«Гамлет» закончен и вышел на экран.

Начиная с мая 1964 года, когда Козинцев присутствует в Лондоне на премьере фильма, он, едва вернувшись из одной страны, — почти сразу едет в другую, где «Гамлет» встречает все тот же успех. Осенью того же года он пишет:

«...Все было бы неплохо, но такое зверское переутомление, что просто уже ничего не соображаю. А впрочем, это все — ерунда. Единственная моя приличная постановка — Сашка» (1 октября 1964 г.).

Чудовищные перегрузки все больше давали себя знать, и в письмах нередко возникает один и тот же мотив, одна и та же «голубая мечта»:

«...Год выдался очень тяжелый. Мечтаю о 24 днях, полагающихся служащему. Очень они нужны».

На письме дата 10 декабря 1967 года. До чего же знакомые слова! Почти так же писал он мне и за восемь лет до этого:

«Что-то худо, согласно годам, себя чувствую. Надо отдыхать. Хоть двадцать четыре полагающихся дня. Как будто ничего не делаю толкового, а все время что-то пишу, руковожу и прочее, лишь бы не по профессии. Очень прошу не забывать умученного бессмысленными трудами и тяжелыми мыслями...» (19 августа 1959 г.).

Но вот как будто наступает осуществление «мечты», и каждый раз повторяется одно и то же.

Козинцев с семьей едет на долгожданные «24 дня» в Дубулты, в писательский Дом творчества, и почти немедленно оттуда летит SOS:

---

*В том же письме — о встрече на «Ленфильме» с моим сыном, в ту пору начинающим актером: «Вид у него хороший. А про актерское дело мало что можно сказать хорошее: удача ждет немногих, да и то ненадолго. Все же лучше ему трудиться в театре. Кино развращает бездельем, ощущением бессмысленности труда, поганейшей средой».

«...Теперь про здешнюю жизнь. Ничто, никакой вид труда не дается мне с таким физическим и нравственным напряжением, как т.н. «отдых» -- т.е. бессмысленное проведение очень длинного дня без какого-либо удовольствия или хотя бы пользы для здоровья. Ибо, если в голове все время крутится какой-то неумолкаемый волчок — то какая от этого может быть польза?

А так все слава богу.

Братья писатели, разговоры про «Литгазету» и то, что к пирогу нынче сел какой-то неизвестный мне Васька, который — обратно -- жрет Сеньку и т.д.

N. приходил и читал свой сценарий (будь он проклят!) про Бунина. Спасибо, что не про Толстого. Очень хочет жирно есть и сладко спать. И делает этого, — как говорили в Одессе.

...В Москве жрали поедом родители деток, которых днем по 10 часов я принимал (или не принимал) во ВГИК. Был большой улов голубых кровей. Так что жилось мне худо».

И в другом письме:

«Сегодня всей артелью выезжаем в Ленинград.<...> А так ничего: двадцати шести дней как не было. Ни пользы, ни удовольствий. Единственный смысл чисто познавательный: больше сюда ни ногой».

«Неумолкаемый волчок» ни на день, ни на час не дает ему покоя. В марте 1965 года Григорию Михайловичу исполнилось шестьдесят лет («...Застал Вашу книгу и понял, что Вам, вдруг, как бы с ничего, взяло и стукнуло 60. Как человек уже пострадавший от такого ощущения, я могу — с уверенностью — написать Вам, что это ничего. Обживаешься, привыкаешь,» — напишет мне Козинцев год спустя). От каких бы то ни было юбилейных чествований он, как всегда, отказывается наотрез. Слишком уж претил ему веками заведенный церемониал подобных празднеств. Сохранилась его ироническая запись о том, как в юбилейном пустословии самые различные художники оказываются все на одно лицо (вернее — без всякого своего лица). Вопреки его возражениям, в Ленинграде было все же проведено, разумеется без всякого его участия, несколько юбилейных вечеров. Один из таких вечеров он, со слов очевидцев, и описывает:

«...Бюро пропаганды советского киноискусства стало прокатывать лекцию о моем «творчестве». Меня пригласили в ней участвовать. Я отказался: быть живым экспонатом и неудобно, да и прямо сказать, — малоприятно. Оказалось, что я хорошо поступил, удрав подальше от лучей славы, которые производило это самое Бюро.

Вечер, оказывается, состоял вот из чего: показали несколько частей бракованного узкого варианта «Гамлета», потом «Шинель» в постановке Баталова, потом выступал артист. Надо сказать, с артистами у меня сложились отличные отношения и лишь один считал своим долгом чернить наш общий труд. Он именно и выступал».

На том, что рассказано Козинцевым, стоит задержаться. За этим частным случаем высвечивается куда более существенная и заслуживающая разговора тема: Козинцев и актеры.

Существует замечательная разновидность актерского эгоцентризма, заключающаяся в слишком уж буквальном истолковании известного афоризма — «режиссер умирает в актере». Сколько бы сил, зна-

ний, уменья, таланта ни вкладывал бы режиссер в то, чтобы направить актера на верный путь, помочь ему осознать и прочувствовать смысл и сверхзадачу роли, ощутить аромат эпохи и конкретную плоть предлагаемых обстоятельств, найти необходимые актерские приспособления для более успешного решения поставленных задач, — едва роль сделана, стала достоянием зрителя, а тем более, если игра актера получила широкое признание и самую высокую государственную награду, — все, что было сделано режиссером, все, чем актер ему обязан, у некоторых как бы улетучивается из сознания — режиссер умер в актере и для актера. «Я сам!..»

От бацилл этой «звездной болезни» не уберегся и неназванный Козинцевым по имени артист. Не «уберегся» — это, пожалуй, слишком мягко сказано. С годами она разрослась у него до гиперболических размеров.

Первое время, правда, после того, как вышел на экран «Гамлет», где он при действенной помощи Козинцева сыграл центральную роль, принесшую ему мировую известность, он еще готов был сквозь зубы, без особого энтузиазма признать кое-какие заслуги режиссера в успехе дела, но чем дальше, а особенно после того, как Козинцева не стало, самоупоенное «я сам» стало перехлестывать все и вся.

Я отнюдь не собираюсь приуменьшать талант, высокий уровень артистического мастерства, да и меру его творческого соучастия в разработке образа. Но речь идет именно о какой-то мере, подчиненной замыслу режиссера. Не более.

И тем разительней контраст некорректности, мягко выражаясь, высказываний этого актера с суждениями других артистов, которым выпала творческая радость непосредственно столкнуться с режиссурой Козинцева. Я вспоминаю свои встречи с Ю.М.Юрьевым, К.В.Скоробогатовым, Н.К.Черкасовым, Б.П.Чирковым, Ю.В.Толубеевым, — едва речь заходила об их работе с Козинцевым, об уроках Козинцева (а слово это — уроки — удивительно естественно и органично звучало в таких случаях в устах общепризнанных мастеров!) — все они были единодушны.

Казалось, трудно было бы найти более несхожих и по своей жизненной и творческой биографии, по характеру, по эстетическим воззрениям, школе и сценическому стилю (исключая разве в равной мере свойственные каждому из них высокую интеллигентность и культуру поведения), чем бывший фэксовец Козинцев и Юрий Михайлович Юрьев, словно перешедший из XIX века в XX. И с каким восхищением рассказывал мне в одну из наших послевоенных встреч Юрий Михайлович о работе с Козинцевым над ролью Отелло, с каким доверием и интересом относился он к замыслу, советам режиссера, начисто ломавшим привычный для него канон уже сотни раз сыгранной им роли. Другой вопрос, как потом с добрым юмором писал в «Глубоком экране» Козинцев, что уже вскоре после новосибирской премьеры 1944 года Юрьев стал постепенно утрачивать новый рисунок и возвращался к привычной трактовке и манере исполнения. Это нисколько не умаляло того творческого наслаждения, какое испытывал старый мастер театра в процессе работы с новым для него и отнюдь не близким ему режиссером. Он высоко оценивал эрудицию Козинцева, который открывал ему, десятки лет отдавшему шекспировским трагедиям, столько нового в Шекспире.

Подкупали Юрьева и чуткость, и проницательность режиссера по отношению к природе актера, тонкость, осмысленность и элегантность формы выражения в конкретных предложениях. Говоря об этом, Юрий Михайлович проводил параллель с Мейерхольдом, — а в устах его это была высшая похвала.

Таким был голос одного из достойнейших представителей старшего поколения мастеров театра. Таковы и суждения сверстников, отношения с которыми складывались куда проще и непринужденнее, без дистанции в три с лишним десятилетия, отделявшими Козинцева от Юрьева.

О том, что дал Черкасову Козинцев в работе над его «четвертым Дон Кихотом», Черкасов подробно рассказал в своих записках. Мало того. Он не побоялся привести там одно из писем режиссера, которое носило весьма критический характер по отношению к тому, что делалось актером. Письмо весьма характерное для Козинцева по остроте, определенности и точности напряженнейшей мысли — и изяществу формы советов. Раз уж зашла речь о письмах режиссера исполнителям, то стоит напомнить и о письме тому же И.М.Смоктуновскому во время работы над «Гамлетом», которое Григорий Михайлович привел в книге «Наш современник Вильям Шекспир».

На первый взгляд может показаться несколько странной такая переписка режиссера с актером, с которым он видится ежедневно и, разумеется, говорит о том же на репетициях и съемках.

Не странно, а закономерно и естественно для художника такого склада, как Козинцев. Его режиссерское искусство было неотделимо ни от его таланта аналитика-эссеиста, ни от выдающегося писательского дарования, так что порой было даже трудно уловить, какое из них превалировало.

Стремление с наибольшей точностью, образной, пластической выразительностью зафиксировать на бумаге приходящие на ум соображения, мысли, замыслы, впечатления давно уже стало для Козинцева как бы «второй натурой».

Письма актерам были в равной степени адресованы и самому себе в порядке как бы самопроверки точности и конкретности задачи. Но, разумеется, прежде всего актерам, — Козинцев слишком хорошо знал способность артистов, даже самых талантливых, в суете и шуме всяких привходящих обстоятельств пропускать мимо ушей или не осмысливать по-настоящему само существо замечаний режиссера.

Не знаю, сохранились ли письма Козинцева Борису Чиркову как исполнителю роли Максима (быть может, в те времена он еще не прибегал к такому способу «наставничества» — если употребить принятую теперь терминологию). Но в своих воспоминаниях о трилогии Чирков с естественной благодарностью вспоминал о роли режиссера в создании образа, принесшего ему всенародную популярность.

Роль Козинцева в судьбе Чиркова — Максима была тем значительнее, что сама инициатива переключить Чиркова на этот образ принадлежала именно Козинцеву. В молодом актере, первоначально намечавшемся на роль простоватого парнишки Дёмы, он безошибочно увидел того «Тиля Уленшпигеля из-за Нарвской заставы», каким стал в конечном счете Максим.

То же могло быть сказано и о работе Козинцева с Толубеевым над ролями Санчо и Полония, о чем Толубеев всегда вспоминал, как об одном из своих актерских праздников.

Как-то в разговоре с ним мы вспоминали одного доброго нашего знакомого — режиссера, человека редкостных знаний, просто обезоруживавшего, буквально завораживавшего актеров своими лекциями за столом и совершенно беспомощного, оказавшись лицом к лицу с актером на сцене (с добродушным, невозмутимым юмором Толубеев воспроизводил эти горе-репетиции).

— То ли дело Козинцев! — восхищенно вспоминал Толубеев. — Ума — палата, знаний — бездна, слушаешь — заслушаешься, но какие тонкие подходы умел найти к актеру! Ничего не показывая и не навязывая, умел так подсказать верный подход, что потом начинает казаться, что сам все нашел, а на самом деле — его рука, его подсказка...

Толубеев мечтал вместе с Козинцевым осуществить свое давнее желание сыграть в театре шолом-алейхемовского Тевье-молочника. Оба они знали и высоко ценили замечательное исполнение этого образа С.М.Михоэлсом. Но, конечно же, их Тевье, этот местечковый Кола Брюньон, был бы совсем иным. Как иными, по сравнению с их предшественниками, были козинцевские король Лир Ярвета, Дон Кихот Черкасова, Гамлет Смоктуновского.

Мечте Толубеева, горячо поддержанной Козинцевым, не было дано осуществиться. «Не время», — ответили в театре.

Когда же время пришло — и десятки миллионов телезрителей смогли впервые познакомиться с жизнелюбивым мудрецом Тевье в так запомнившемся исполнении М.Ульянова, — ни Толубеева, ни Козинцева уже много лет как не было.

Козинцев был необыкновенно внимателен не только к своим ближайшим коллегам по работе. Его безупречная вежливость, изысканная корректность, внешняя невозмутимость, элегантная сдержанность вызывали иной раз предположение, что за всем этим скрывается некоторая сухость натуры, отвлеченность от чужих забот, равнодушие, проще говоря. Какое там! Я мало встречал таких людей, для которых душевная обеспокоенность чужими судьбами была так естественна и насущна, как для него. Знаю это и по себе, и по рассказам его учеников, коллег и знакомых. Чтобы не быть голословным, приведу хотя бы несколько строчек из писем, сохранившихся в архиве Козинцева (писем такого рода множество, процитирую лишь два, полученных в 1969 году).

Из письма актрисы Л.В.Шебалиной (ученицы Козинцева, прекрасно сыгравшей в фильме С.Герасимова «Учитель»): «Хочется мне, дорогой, хороший Григорий Михайлович, сказать Вам много, много хороших, теплых слов, как старшему другу. А я давно не говорила таких слов, с тех пор, как не стало с нами нашего папы. Вы помните эту страшную историю с моим отцом[7], Вы тогда куда-то звонили, с кем-то говорили, и не без Вашего участия я и моя семья остались в Ленинграде. <...> И вот с тех пор никому не хотелось мне говорить дочерние, ласковые слова. Только Вам. Я и говорю. Ведь Вы ничего тогда не побоялись и боролись за мое пребывание в Вашей студии. А риск-то был. <...> Да я молиться за Вас должна!..»

Из интереснейшей переписки Андрея Тарковского с Григорием Михайловичем, проявившим поистине сверхъестественную энергию и настойчивость, чтобы «пробить» фильму «Андрей Рублев» путь на широкий экран: «Дорогой Григорий Михайлович! Наконец Вашими молитвами «Рублева» выпускают. <...> Вы знаете, мне ужасно приятно думать, что среди нашей кинематографической своры оказался настоящий интеллигентный человек, который выразил вполне недвусмысленно свою позицию по поводу несчастного «Андрея» в трудное и неудобное время. Причем этот человек был вполне одинок в своих действиях. Я никогда не забуду всего того, что Вы сделали для меня и моей картины»[8].

«Настоящий интеллигентный человек» терпеть не мог ни восхвалений, ни публичных благодарностей. От неудобства в таких случаях его нередко выручал юмор: он владел каким-то удивительным, безукоризненным чувством юмора. Поразительный по остроте и точности, невозмутимый юмор (такой юмор почему-то называется английским) не оставлял его никогда — ни в работе, ни в общении с людьми, ни в книгах, письмах, публичных выступлениях. И придавал особую остроту молниеносным его репликам на всякого рода дискуссиях.

В черные дни массовых, так угнетавших его «проработок» на одном из заседаний оратор, бесстыдно обливающий грязью своего товарища, неожиданно обратился к Григорию Михайловичу:

— Вы на меня так смотрите, будто хотите меня съесть.

— Моя религия мне это не позволяет, — незамедлительно ответил Козинцев.

Художественный совет «Ленфильма». Обсуждается сценарий, автор которого предуведомляет, что, мол, старался все изложить так ясно и просто, чтобы было понятно даже собаке и кошке. Козинцев: «Кошка-то, может, и поймет, я — нет».

Так и в сугубо частных разговорах.

Актриса, впервые едущая за рубеж на фестиваль, где должен демонстрироваться фильм с ее участием, озабоченно спрашивает Козинцева: надо ли брать с собой меховую накидку. Козинцев: «Накидку — да, фильм — нет!»

И сколько таких блистательных реплик, когда-то ошеломлявших собеседников, произнесенных с глазу на глаз, так и остаются мало кому ведомы, никем не записаны. Обидно.

В переписке с Козинцевым едва ли не чаще всего мы касались наших литературных работ. Естественно, едва выйдет книга — сразу шлешь ее другу, а в ответ приходит обстоятельный ее разбор. Так и поступали оба. Впрочем, разговор о книгах начинался еще задолго до их выхода, какие-то главы читались еще в рукописях и обсуждались с нелицеприятной придирчивостью, без всяких скидок.

О своей работе над новыми книгами Козинцев порой писал со все тем же присущим ему юмором. А то, как непросто давалась эта работа, с какой неумолимой требовательностью подходил он к ней, не раз проскальзывает в письмах.

«...У нас, как ни странно, ничего нового. Не выхожу; причины — старость, отсутствие нужды, интересов, надежд, болячки в разных местах длинного и хилого тела, которое — для какого-то черта — бессмысленно держу в вертикальном состоянии уже много (увы, очень много) лет.

С этой бодрой ноты перехожу дальше. Новости? У нас? Зачем? — пишет он осенью 1957 года, вскоре после выпуска «Дон Кихота». — ...Для Добина перепечатываю отрывки гамлетовской главы. По-моему, они так же подходят для альманаха «Прибой», как «Яма» Куприна для «Мурзилки». Так как ничего не соображаю, то печатаю все. А дальше мудрый Ефим обещал сообразить...

Перспектив съемочных нет. Театральных тоже».

Март 1959 года. Козинцев усиленно работает над сценарием «Гамлета». В связи с давними его размышлениями об образе Фортинбраса я послал ему кое-какие материалы на эту тему. Его ответ:

«...Мерси боку за письмо и выписки. Про Фортинбраса именно та, что Вы говорили. Очень художественная, и постольку поскольку у меня уязвимое место — родная наука, тут как раз то, что может восполнить пробелы в моем скромном труде. <...> У меня некоторый литературный успех. В № 2 «Искусство кино» мое сочинение «Глубокий экран». И, по-видимому, понравилось, потому что уже два дня звонят различные московские журналы и, похвалив за это сочинение, просят что-нибудь написать «вроде».

Но я упорно пишу книгу. Уже написал главу о Марджанове. Теперь пишу начало советской кинематографии. Труд адский. Потому что все наоборот от принятого. Стараюсь, чтобы без соли не скушали. Когда перепечатаю несколько глав, пришлю Вам для развлечения» (3 марта 1959 г.).

Январь 1963 года. В ответ на мое письмо о книге «Наш современник Вильям Шекспир»:

«...Спасибо большое за письмо и за добрые слова. Я даже смутился. Откровенно говоря, уже хочется переделывать написанное. Вообще писать куда приятнее, чем ставить. Боюсь, что статьями сам свил себе веревку. Выйдет фильм, и все будут спрашивать: а где то, что написал, чем обещался... и т.д.».

В дни съемок «Короля Лира»:

«...Получил Ваше письмо сюда, в экспедицию, где я снимаю уже десять дней и где буду до 15—20 июня. Спасибо за добрые слова о главе из «Глубокого экрана».

О Черкасове (как и все главы) написано уже давно: тогда он был еще жив.

Вообще же говоря, пришла пора писать правду — и о живых и о мертвых. И писать так, как *сам чувствуешь*. Вечера юбилеев со славословием, обычно лживым и относящимся к каждому юбиляру, ни произносить, ни читать нет сил. В меру возможностей пробую это не делать. О Черкасове можно было бы написать серьезно и, вероятно, интересно, но дорожку к истинному, похожему на него портрету уже не проложить сквозь мнимые, не имеющие с ним ничего общего пустые слова...

Тружусь очень сильно, иногда с ощущением того, что надрываюсь, а что получится — сам еще не знаю: больно уж тяжелое дело. Артист Юрий Ярвет — просто отличный. У нас таких, пожалуй, нет».

Библиография Козинцева насчитывает около шестисот названий книг и статей (многократно переведенных на другие языки), сценариев, публикаций его лекций и выступлений, рабочих записей, литературных замыслов. И во всех них, будь то фундаментальная книга или бег-

лая, двух-трехстрочная запись, сделанная для себя, — все та же острота пера, энергия мысли, пластичность, афористическая точность, образность самовитого слова. И все время преследует ощущение, что это писалось потому, что не могло быть не написано, рождено внутренней потребностью художника.

Лишь немногие из его статей были написаны, как говорится, «по заказу», например рецензия на Стрэтфордский театр. Куда чаще они возникали иначе. Так, он настолько был увлечен только что поставленным «Необыкновенным концертом» Образцова, что немедля предложил «Ленинградской правде» написать рецензию (концерт этот, к слову сказать, тогда еще назывался «Обыкновенным», что было воспринято вышестоящими инстанциями как очернение действительности, и спектакль пришлось переименовать). И написал блестящую статью — она и посейчас, пожалуй, остается лучшей из сотен рецензий и статей, написанных с тех пор об этом необыкновенном спектакле.

Бывало и такое. В начале лета 1956 года, в разгар съемок «Дон Кихота», Козинцев присылает мне из Ялты большое письмо, и в нем копия только что написанной статьи о выставке театральных работ А.Тышлера. И вместе с ней — «объяснительная записка»:

«...Перед самым отъездом я пошел на выставку Тышлера и зашелся от удовольствия. Был на ней в этот день (по рассказу какого-то местного деятеля) я один. И еще мне рассказали, что уже где-то и кто-то его разоблачает. Я взбесился и подумал — не пора ли прекращать это блядство и попробовать вмешаться... Это великолепное искусство, и нельзя больше позволять, чтобы подобное хаяли или, в лучшем случае, замалчивали».

Полемически заостренная статья была вскоре напечатана в журнале «Нева» (без всяких сокращений, — тут уж Козинцев был непреклонен, не дав ничего ни смягчить, ни «спустить на тормозах»). А в дальнейшем включил эту статью в «Нашего современника Вильяма Шекспира», назвав ее «Эхо поэзии».

Время и совесть — эти слова, быть может, чаще всего встречались в высказываниях Козинцева. «Время и совесть» — так удивительно точно, выражая самую сущность закона жизни Козинцева, и названа подготовленная В.Г.Козинцевой книга его рабочих записей*. Чувство времени и неумолчный, не идущий ни на какие сделки голос совести пульсируют в каждой строке, им оставленной. Потому-то и была написана статья о Тышлере. Да и только ли она одна?..

Пожалуй, никогда еще не был он так обуреваем неудержимым, все время набирающим силу потоком новых творческих замыслов, как в последние свои годы. И увиденная до последнего кадра, детально разработанная «Гоголиада», в которой слиты в одно талант художника и проницательность ученого-исследователя, и во многом уже завершенное иссле-

*Когда теперь читаешь иную запись в этой книге, словно ударяет током; господи, да ведь эту же самую мысль я когда-то слышал от него самого, то ли в домашнем разговоре, то ли в часы бесконечных наших хождений взад-вперед по комаровскому лесу. Сейчас уже не догадаться, была ли эта мысль впервые высказана в ходе разговора и записана уже потом или давно выношена, записана и теперь как бы «выверялась» на собеседнике. Думаю, что это ощущение знакомо не мне одному.

дование об эксцентризме, замыслы новых шекспировских фильмов «Буря», «Мера за меру», «Как вам это понравится» и так же волнующие его воображение «Маленькие трагедии» Пушкина, и «Уход Толстого» (остались десятки «заготовок» к их сценариям).

Да, все это могло бы быть поставлено. И как поставлено! Не суждено.

Из последних писем:

«...Мы Вас ждали и надеялись, что наконец-то поговорим по-человечески. А это очень нужно. Случилось так, что все вокруг близкие и даже просто хоть немного знакомые не «по службе» — умерли, и — никого. Пустыня. <...> Работа? Тружусь. Пишу книгу. Пишу со страшным напряжением, больше переписываю, чем посылаю машинистке, но все же в четырех №№ «Искусства кино» уже было (около 10 листов), теперь пошлю еще в №.<...> Просто писать «про кино» — тоска. Пробую проникнуть куда-то глубже. Не знаю, что из этого в итоге получится. Хочу написать Вам, как другу, что успех «Лира» на мировом шекспировском конгрессе был неправдоподобный. Овация длилась бесконечно. Фильм был принят единодушно и безоговорочно. Все идут и идут письма, приходят книги с трогательными надписями, кажется, уже почти всех главных ученых в этой области.

Есть ли радость? Нет. Все это как-то в тумане, нереально. Реален темный лес в Комарово. Пустота.

Получается свинство. Я навожу на Вас тоску. Зачем?

Хочется поставить фильм. В теории хочется. Есть мысли, но нет студии, людей, с которыми можно работать. На «Ленфильме» нормальная коммерция. Все живут надеждой попасть на «совместную постановку» или на детектив (быстро, платят так же, как за тяжелый труд). Я типичный «невыгодный». Работать со мной «нет смысла» — ни дирекции (придирки, требования, дурной характер), ни работникам (детектив выгоднее), в теории — лучший для всех выход: видеть меня в президиуме.

Так можно писать и дальше. Лучше просто обниму Вас и пожелаю, чтобы 1972 год был для вас добрее. Ваш Г.» (11 января 1972 г.).

И летом того же, последнего года жизни:

«Я только что вернулся из Венеции, где была 7-дневная... только спокойнее!.. сессия, посвященная ФЭКСу. Ей-богу! Профессора из Рима, Милана, Палермо, фильмы от «Чертова колеса» и т.д. Не то структурализм, не то продолжение «Золотого теленка».

Вернулся с ангиной. И без счастья. Почему? Такой уж противный характер. Хочется чего-то *настоящего*. Увидимся — расскажу» (1 июня 1972 г.).

«Хочется чего-то настоящего...» — это проходит лейтмотивом через всю его жизнь, через всю его работу. И какому бы «самоедству» ни предавался он порой в письмах, разговорах, какие приступы отчаяния его позже ни настигали бы, — трудился с утра до ночи, безостановочно, и что бы ни делал, — настоящее.

Последняя встреча. В первых числах мая 1973 года узнаю: инфаркт, перевезли из Комарово в Ленинград. Лежит в реанимации. Немедля еду в Ленинград, надеясь все же повидаться. С помощью Валентины Георгиевны, неотлучно находившейся при нем, получаю разре-

шение пройти в палату. Григорий Михайлович явно обрадовался нежданному посещению... Неужели он действительно так болен?.. Чисто выбрит, совершенно спокоен, приветлив, улыбается, говорит, что еще не решил, каким «бизнесом» потом займется, как всегда, участливо расспрашивает о моих делах.

А может, и действительно все это не так страшно?.. — думалось при уходе. А через три дня его не стало.

Остались и живут его фильмы, книги. Остались старые письма. Но никогда уже не получить нового письма с таким привычным, десятки лет повторявшимся обращением: «Дорогой друг Давыдович!..»

Т.Ю. ВУЛЬФОВИЧ

«Ваш Григорий Козинцев»

Дорогой Григорий Михайлович, мы опять, невежды, не ответили на Ваше подробное письмо, в котором Вы просто вгрызаетесь в каждую деталь, в каждый штрих и стараетесь убрать с нашего пути все капканы, коряги и предупредить нас о всех возможных рытвинах, ухабах и ямах[1]. Мы тогда наспех набрасывали Вам успокоительные записки, что все учтем, все-все усвоили и по возможности выполним... компенсируя свою поспешность длинными и неуклюжими словообразованиями — «Глубокоуважаемый», «снеизменнымквампочтением» и еще что-то в этом роде... Мы валились с ног от усталости и не знали, где найти силы для завтрашней съемки. Но мы были достаточно молоды, и силы наутро приходили сами или кто-то их нам посылал.

Григорий Михайлович, не бойтесь — ни слова пропущено не будет. Только, видно, так уж устроен человек, что понимает ценность забот и глубину отношений гораздо позже, чем следует. Нет мудрых от рождения, или они боги.

Вы были правы — мало кому нужны тут мы вместе с нашими фильмами. Самое ответственное лицо на одной из крупнейших киностудий страны так и сказало мне однажды: «Этот фильм нужен вам и, может быть, вашему сценаристу. Вот и все. А что вы *нам* дадите в своем фильме?!» Ну и ну! Сколько сибаритства, надстояния, надменности. А потом вся киностудия кормится этим фильмом, потому что он пользовался зрительским успехом и принес значительный доход!.. Я это к тому, что помню, как Вам сказали нечто подобное: «Шекспир! Ну кому это сейчас нужно?.. В театре — я понимаю. Но на массовом экране?!»

Но ведь бывает и другое — чуть позднее, после выхода фильма на экран — кто-то ахнет и засветится восторгом, тем особым светом, ради которого мы жили и живем, работали и работаем в кинематографе. Но того особого света становится все меньше, а с восторгами тоже не ахти... Вот разве два-три исключения вселяют оптимизм и надежды. Наверное, исключения и исключительные для того и существуют, чтобы *вселять*.

Вот пишу Вам, а из головы не выходит тогдашний директор киностудии «Ленфильм» Георгий Николаевич Николаев. Мы все с таким трудом произносим то лучшее, что обязаны были бы сказать еще тогда — при жизни. Сегодня следует признаться, я и по сей день люблю этого человека. А ему самому так и не успел сказать об этом, даже больному. Все как-то было неловко. Но он был чутким человеком — хочу верить, он догадался...

Григорий Михайлович, такой отгороженный от нас человек, отгороженный революционной классикой, которую мы в детстве принимали за действительность, вроде бы отгороженный высокими знаниями, заслугами, несчетными мытарствами, мало ли чем... Вы же знаете, что Никита погиб в автомобильной катастрофе?[2] Скажите, может быть, Вы все-таки знаете, почему, отправляясь в свой последний рейс, вместе с семьей, на

перегруженном «Запорожце», он свернул с шоссе и заехал к Вам на дачу? Он что, хотел действительно только попрощаться с Вами и Валентиной Георгиевной? Или он успел извиниться за нас обоих?

Нет, мы не были небрежными. Мы были со всеми издержками отвоевавшихся до упора и не таких уж молодых людей, которым во что бы то ни стало надо было наверстать упущенное. Вот тут нас плохо понимали окружающие, а объясниться было некогда, да и амбиции не позволяли, — время, как всегда, топорщилось и торопило. Неизвестно куда и зачем. Не было и нет легких времен — это скверная память делает их облегченными и излишне радужными.

Вы нам писали туда, на берег Каспия, по поводу съемок нашего первого игрового фильма «Последний дюйм»:

«...И вот именно этого основного — любви друг к другу, величайшего опасения за жизнь друг друга у вас в сцене не получилось».

Нет, Григорий Михайлович, не все так, как Вы пишете, может быть, любви друг к другу у нас в сцене и не получилось, но, что касается опасения за жизнь другого человека, то тут, извините, профессионалами были мы — тут нам уроков не брать. Учиться нам придется во всем остальном. Кроме этого.

Вы писали, чтобы «придать нам дополнительное напряжение», а мы и без того были напряжены до предела: где найти «усилие, чтобы понять обстановку, найти из нее выход, воздействовать на мальчика, побудив его сделать почти все невозможное. Но это все может стать жизненным и убедительным тогда только, когда это возникает в *преодолении бессилия*...».

За каждой строкой Вашего письма было опасение, опасение, опасение — как бы мы что-нибудь не пропустили, не снебрежничали. А ведь мы были и тогда в достаточной степени ответственными людьми. Вы очень долго не снимали фильмов, и в письмах чувствовалось, как Вам самому хочется на съемочную прощадку. Весь этот озноб ожидания, нетерпения и опасений, без которых не существует настоящая киносъемка, Вам необходимо было передать кому-нибудь...

Хотите знать правду, Григорий Михайлович? Нам не столько были нужны наставления, сколько непрестанная забота Ваша, и Ваши опасения, и просто то, что Вы думаете о нас, и то, что мы Вам *не безразличны*. О-о-о! Это очень много, когда кто-либо просто думает о тебе. В кино такая ситуация и такая щедрость считаются чрезмерными. В обстановке, мягко говоря, жестких перегрузок и гипертрофированных самоутверждений забота даже об ученике считается роскошью. А ведь мы не были Вашими питомцами, мы были чужаки, пришлые! Так вот она правда — ни до Вас, ни после *никто, никогда* не пекся о нас так, не оберегал, не ограждал от напастей, не вел и не отстаивал в многочисленных кабинетных баталиях, да и на страницах кинематографических журналов тоже.

И еще одна забота — Вы все время боялись, что у нас не хватит материала для создания на экране «ощущения пустыни». Вы напрасно так настойчиво беспокоились об этом. Тут я скажу Вам только от себя (не знаю, как с этим ощущением обстояло у никиты), но я всю жизнь несу это ощущение. И не только потому, что родился в Бухарском оазисе, окруженном со всех сторон бескрайней пустыней, не только потому, что не раз бывал в пустыне, жил там и работал, но еще и потому, что никогда (и по сей день) это ощущение, по существу, не оставляло меня. Промежутки, разу-

меется, были — это редкие мгновения встреч с проявлением высот человеческого Духа и еще более редкие импульсы искренней и глубокой заботы человека о человеке (как бы мимолетны они ни были) — сюда же входит и добрая память, не замутненная ни временем, ни суждениями.

Видимо, «ощущение пустыни» было знакомо и Вам, когда в памятном 1949 году приходилось ездить из Ленинграда в Москву, а из Москвы в Ленинград, чтобы не оставаться с многолюдным и ненадежным городом один на один, когда предавали, казалось бы, самые надежные; верные друзья уже не казались такими уж верными, а всего-то было ничего: не война, не мор, не чума, не холера, а очередной приступ лихорадочной борьбы с космополитизмом, формализмом и еще с несколькими малозначительными «измами». Нет-нет, ощущение пустыни Вас тоже не покидало, и это не были мимолетности, это были ветры и циклоны пространственных обледенений, временны́е, а не вре́менные вихри. Казалось, ледяные глыбы плыли, как гигантские айсберги, — на поверхности торчит только одна десятая из подлинной огромности. Одну из таких вьюг я застал на излете. Это было Ваше бескартинье, которое было куда длиннее, чем всесоюзный киноаскетизм. Что оставалось делать Вашим замыслам?.. Громоздиться и теснить один другого, а на горизонте, словно тень Отца, появлялся шекспировский Гамлет.

Я до сих пор не могу понять, почему Вы были активно против нашей работы над экранизацией «Смерти коммивояжера» Артура Миллера? Мы были крайне увлечены и любили эту вещь. А позднее Вы совсем запротестовали, когда я (уже без Никиты), может быть, и с излишним напором (а кто знает эту меру?) взялся вместе с молодым Эдвардом Радзинским бороться за «Улицу Ньютона, дом 1». Ох уж и накостыляли нам на этой улице!.. А Вы скорбно поглядывали — мол, «я же вас предупреждал... предостерегал...». Дорогой Григорий Михайлович, все мы должны сами совершить все, что нам отпущено судьбой, и сами сотворить все несусветное скопище своих ошибок. А Вам так хотелось, чтобы мы были исключением и учли все ошибки наших предшественников, заблуждения всех заблудших, не предавались бы излишне иллюзиям всех блаженных и не сели бы, раньше положенного, на рифы.

Пришла пора, Григорий Михайлович, за себя и за Никиту прошу у Вас прощения — если где-то мы были излишне резки или не до конца понимали Вас, когда Вы с болью просили нас не делать того или другого. Правду говоря, мы не так-то уж хорошо знали, что надо делать сейчас, а что потом. Мы торопились. Так хотелось успеть. А Вы всем своим видом и собственным поведением говорили: «Прошу вас, не спешите. Вы еще успеете. Рассчитывайте свои шаги!»

А когда наш первый фильм был готов, Вы тихо светились изнутри и просили не реагировать на фразы, неловкие выверты, даже подкопы.

— Дело сделано — фильм есть, — сказали Вы. — И, пожалуйста, не сердитесь на (такого-то... такого-то...), это у них такая манера хвалить. Они вас похвалили — поняли?

Теперь поняли — тогда нет.

— А эта, видите ли... ну, как бы это выразить — не умеет по-другому. Она думает, что так надо. Попросту говоря, не умная. Но не злая. Вот увидите, она завтра будет вас хвалить, и тоже искренне.

Мне следует сегодня сообщить Вам, Григорий Михайлович, что даже самая малость добрых чувств и поступков, проявленных тогда Вами в наш адрес и в адрес нашего первого фильма, не стерлась ни на йоту — чувства добрые вечны и отпечатываются навсегда. Они остаются даже тогда, когда нас уже вроде бы и нет.

Вы тогда произнесли, что мы сделали фильм «о преодолении человеческого отчаяния». Сегодня я могу Вам ответить — как хотелось бы, чтобы наши побуждения в этом направлении хоть на йоту оправдались бы. Хоть чуть-чуть продвинули бы людей по этому пути. С тех пор прошло более четверти века. Что-то я не заметил, чтобы хоть кто-нибудь преуспел на этой зыбкой стезе... Я полагаю, до сих пор — «все впереди!»

...Я помню, Вы вышли на сцену Ленинградского Дома кино вслед за Уильямом Уайлером и его супругой — живой классик американского кино и сам Григорий Козинцев (никогда не видел, чтобы Вы так волновались, я это заметил еще раньше, чем Вы заговорили). Уайлер был спокоен за двоих, нет, за троих и за всех остальных, руки держал глубоко в карманах брюк, во всей плотноватой фигуре чувствовалась уверенность и предельная свобода. Его жена время от времени что-то шептала ему с некоторым укором, он пожимал плечами, тут же вынимал руки из карманов, застегивал пиджак. Но после этого, не зная куда деть руки, внезапно снова расстегивал пиджак и запускал руки в карманы брюк и снова чувствовал себя отлично. Легкий прищур глаз, нос, как у нас говорят, картошкой и обворожительная улыбка — смайл на все сто (это уж как у них говорят).

Я только потом понял, что у Вас было не житейское волнение, а Ваше обычное состояние — обостренный интерес к человеку, напряженность мысли, полная самоотдача. Я таким Вас и запомнил — худой, высокий, длиннорукий, весь какой-то вытянутый и устремленный то вперед, то вверх — Вы начали произносить слово о госте, о его фильмах, их художественных достоинствах, о том, что писала об Уайлере критика, какие его фильмы мы знаем и сколько лент он снял.

Многое из произнесенного, казалось, Уайлер слышал впервые и радовался и удивлялся вместе со всем залом. Зал был переполнен, взрывался доброжелательностью и аплодисментами, а Вы, Григорий Михайлович, по-моему, все время боялись, что зал недостаточно приветлив. Вы протягивали обе длинные руки к гостю и упоенно хлопали в ладоши, кисти рук метались сверху вниз, снизу вверх, бились словно странная птица, которой все время почему-то больно...

Я не знаю, из чего слагается предельная искренность, но в тот вечер понял — не из сдержанности. Все, что в этот вечер выплеснулось наружу и проявилось само собой, оказалось самым впечатляющим и рассказало мне о Вас больше, чем длительные беседы у Вас дома, больше, чем многое другое.

Уже в Москве Вы назначили мне встречу и продиктовали адрес. Вы сказали: «Я всегда здесь останавливаюсь». Адрес был знаком мне с детства. Я помнил, как строился этот дом. Что было на том месте, когда еще расчищали площадку под его строительство. Как передвигали вглубь улицы старинное здание Моссовета и потом надстраивали его. А посередине площади стоял не памятник Юрию Долгорукому и его коню, а великолепный обелиск в честь первой Советской Конституции, с полным текстом, отлитым уникальными мастерами-литейщиками на чугунных досках.

Это был памятный дом. Сколько знаменитостей тогда в него въехало. А сколько знаменитостей потом вывезли оттуда? Позднее в этом доме поселился мой первый настоящий учитель Борис Андреевич Бабочкин. В этот дом с Полянки переселился Михаил Ильич Ромм. Квартира, куда Вы меня пригласили, была квартирой Ильи Григорьевича Эренбурга. Хозяев в городе не было. Мы беседовали, и Вы начали провоцировать меня на рассказы о военном прошлом, а я тогда терпеть не мог рассказов о войне... И потом, еще много лет, не мог рассказывать о войне. Тогда мне казалось, что я просто отнимаю у Вас драгоценное время... Но Вы умели убедить, попросили с толикой категоричности, сели и скрестили руки, мол, — «Ну! Я жду!» И превратились в сплошное внимание. И я впервые за многие годы рассказывал. Долго. И время от времени проверял — не надоело ли?..

Это не запоздалое признание. Просто пришло время.

...Однажды Вы подписали свое первое письмо к нам в киноэкспедицию на берег Каспийского моря:

Ваш Григорий Козинцев.

Я подумал: Ну да! Так уж и *наш*!!! Не такой уж он доступный и не так просто раздается — что своим, что чужим. Боспорская черепаха и та просто распахнутое создание по сравнению с Козинцевым!

Я был неправ, Григорий Михайлович.

Сегодня, в последние часы декабря месяца одна тысяча девятьсот восемьдесят шестого года, острее, чем вчера, острее, чем когда бы то ни было, я знаю и говорю, без малейшего налета присвоения, с толикой неизъяснимой благодарности — действительно *мой*. И каждого, кому Вы это написали, сказали, тихо прошептали. И еще многих.

Вдогонку, через годы и события, я посылаю Вам, дорогой Григорий Михайлович, это письмо и более чем уверен — нет запоздалых писем, оно найдет Вас, и продолжение беседы состоится.

Всегда Ваш...

ПРИМЕЧАНИЯ И ДОПОЛНЕНИЯ

А.Я.Каплер. О Грише, друге юности...

Опубликовано: «Аврора», 1975, № 3, с.66—70. Печатается с добавлениями и сокращениями, сделанными автором для сборника.

Каплер А.Я. (1904—1979) — актер, киносценарист, писатель; играл в спектаклях Козинцева в Киеве, в спектакле ФЭКСа «Женитьба» и в фильме «Шинель».

[1] Козинцев учился в 1919 г. в школе живописи А.А.Экстер вместе с И.М.Рабиновичем, С.К.Вишневецкой, А.Г Тышлером, Л.М.Козинцевой, А.Г.Петрицким, Н.А.Шифриным и другими. Об одном из эпизодов этого периода написала его киевская знакомая Б.Н.Глан:

«Я уже собиралась уезжать из больницы. Накануне мой младший брат Яша (в будущем писатель Яков Ильин), учившийся вместе с Гришей в студии живописи, сказал мне таинственно: «Тебя ждет дома сюрприз!»

В подъезде дома я остановилась пораженная — стены были увешаны многоцветными картинами, такими солнечно-веселыми и буйно-радостными, что, несмотря на их бессюжетность, они воспринимались как гимн жизни, молодости и дружбе. Так приветствовал мое выздоровление Гриша Козинцев.

Моя мама, воспитанная на передвижниках, русской и зарубежной классической живописи, увидев Гришины полотна, от удивления чуть не лишилась дара речи. Она хотела было сразу ликвидировать этот «немыслимый футуризм», но мы с братом так горячо ее убеждали в достоинствах новых художественных веяний, что она со вздохом уступила нам, сказав при этом сокрушенно: «Боже мой, такой чудный, воспитанный мальчик и вдруг футурист!» (*Глан Б.Н.* Праздник всегда с нами. М., 1988, с.13—14).

[2] В тексте, не вошедшем в окончательную редакцию книги «Глубокий экран», Козинцев написал об этой кукле: «...на стене моей ленинградской комнаты, подле письменного стола, висит, наклонив бородатую голову и вытянув прямые коричневые руки, артист из кукольной труппы. Было время, как бешеный крутился он над створками ширмы и свирепо вопил: «Я, цыган Мора из хора, говорю басом, запиваю квасом, заедаю ананасом!» Моль съела его бархатную поддевку, выцвела кумачовая косоворотка и обтрепался золотой позумент. Немало времени прошло с тех пор, как он попал из рук киевского шарманщика в мои. Многим я обязан ему. Ведь именно они: Петрушки, глиняные украинские звери, благодушные чудища с кроткими зелеными или коричневыми мордами и шершавыми гривами, лубочные картинки, где парадом выступали мыши, хоронившие на саночках кота, или вылетал из трубы прокутившийся купчина с цилиндром в руке, — были друзьями детства; с ними я побывал в веселой стране народной фантазии, где следует побывать всякому, мечтающему об искусстве».

С.И.Юткевич. Начало

Опубликовано: *Юткевич С.И.* Контрапункт режиссера. М., 1960, с.207—209, 215—218; *Юткевич С.И.* Шекспир и кино. М., 1973, с.142—143. Отбор и небольшое сокращение текста для сборника были сделаны с согласия автора и одобрены им.

Юткевич С.И. (1904—1985) — режиссер, художник, искусствовед; вместе с Козинцевым организовал в Киеве театр «Арлекин»; принимал участие в организации ФЭКСа, но после официального открытия (9 июля 1922 г.) практически в нем не работал.

[1] П.И.Ильин — театральный режиссер, с которым Юткевич познакомился в Харькове в 1918 г.

[2] Козинцев еще с детства хорошо знал И.М.Рабиновича, с которым дружила его сестра. С ним был связан и приход Козинцева в театр: «Художник Исаак Рабинович был приглашен в бывший Соловцовский театр <...> и, зная о моих увлечениях, взял меня своим помощником» (*Козинцев Г.М.* Глубокий экран. — Собр.соч. Т.1. Л., 1982, с.24; в дальнейшем при ссылках на Собрание сочинений Козинцева будут указываться только том и страницы).

[3] В воспоминаниях Юткевича есть, к сожалению, хронологические неточности: к примеру, сыпным тифом Козинцев заболел осенью 1919 г.; тогда же был сыгран «Царь Максимильян»; 1 мая 1920 г. Козинцев был в Петрограде (даты уточняются на основании документов, хранящихся в Архиве Г.М.Козинцева и в государственных архивах; что касается неточностей в изложении отдельных фактов жизни Козинцева, связанных с субъективным восприятием авторов воспоминаний или аберрациями их памяти, составители не считали себя вправе вторгаться в текст и, чтобы не перегружать примечания, оговаривали такие неточности только в случаях явного искажения образа Козинцева).

В.Б.Шкловский. О том, как родился новый эпос

Опубликовано: «Искусство кино», 1980, №4, с.113—114. Печатается по тексту журнала.

Шкловский В.Б. (1893—1984) — писатель, киносценарист.

С.А.Герасимов. Цельность

В основу текста, подготовленного для сборника, автор положил свою статью о Козинцеве «Искусство кино», 1985, №3, с.93—99), дополнив ее отрывками из других статей.

Герасимов С.А. (1906—1985) — актер, кинорежиссер; учился у Козинцева в 1924—1928 гг., снимался во всех его фильмах от «Мишек против Юденича» до «Одной»; был ассистентом режиссера на фильмах «Новый Вавилон» и «Одна».

Н.Н.Кошеверова. Он много давал людям...

Написано для сборника.

Кошеверова Н.Н. (1902—1990) — актриса, кинорежиссер; работала в эстрадных театрах, с 1926 г. училась у Козинцева в ФЭКСе; с 1928 г. помощник режиссера на «Новом Вавилоне», позже ассистент режиссера на трилогии о Максиме, второй режиссер «Белинского».

[1] Художник всех фильмов Козинцева и Трауберга, начиная с «Мишек против Юденича», Е.Е.Еней с 1938 по 1942 г. находился в ссылке в отдаленном ауле Казахстана.

[2] Фильм Н.Н.Кошеверовой по пьесе Е.Л.Шварца (1971).

М.И.Жаров. Из книги «Жизнь. Театр. Кино»

Печатается по тексту книги (М., 1967, с.77—78, 332—338, 342—344).

Жаров М.И. (1899—1981) — артист; снимался в фильмах «Возвращение Максима» и «Выборгская сторона».

Е.В.Юнгер. Из книги «Все это было...»

Печатается по тексту книги (М., 1990, с.105—107).

Юнгер Е.В. — актриса; в спектакле Ленинградского Театра комедии «Опасный поворот» играла роль Фреды.

[1] Козинцев исходил из понимания пьесы Дж.-Б.Пристли как памфлета на современное английское общество и ставил задачей спектакля «под маской общества изящного салона <...> показать нормативы морали и нормативы поведения люмпен-пролетариата». Этим и определялись требования к внешности персонажей, входящей в противоречие с их поведением (см.: Т.1, с. 443—446).

Д.Э.Виницкий. Один фильм с Козинцевым

Написано для сборника с использованием фрагмента из кн.: *Виницкий Д.Э.* Из дневника художника-постановщика. М., 1970, с.27—30.

Виницкий Д.Э. (р.1919) — художник кино; вместе с Е.Е.Енеем был художником фильма «Простые люди».

Л.З.Трауберг. Из книги «Свежесть бытия»

Печатается по тексту книги (М., 1988, с.63, 68, 71—72, 93, 97).

Трауберг Л.З. (1902—1990) — режиссер, киносценарист; один из организаторов ФЭКСа; по пьесам, написанным вместе с Козинцевым, ими поставлены все спектакли 1922—1923 гг.; совместно поставлены фильмы от «Похождений Октябрины» (1924) до «Юного Фрица» (1943) и фильм «Простые люди» (1945); вместе с Козинцевым написал сценарии «Женщина Эдисона», «Похождения Октябрины», «Ремонт» («Братишка»), «Новый Вавилон», «Одна», «Юность Максима», «Возвращение Максима» (соавтор — Л.И.Славин), «Выборгская сторона», «Карл Маркс», «Это и есть Ленинград» (соавторы — Л.О.Арнштам, М.Блейман), «Город в кольце», «Буря» («Простые люди»).

[1] Приведем здесь и точку зрения Козинцева. Еще в 1940 г. он писал С.И.Юткевичу: «Личной дружбы с Траубергом у меня нет. Люди мы разные, и связывает нас в основном работа» (Т.5, с.392). Отношениям с Траубергом посвящены и некоторые записи в рабочих тетрадях Козинцева. Например, в 1972 г. записано: «В тридцатые годы (потом в 40—50-е) в Домах кино режиссеры «признавали свои ошибки». Особенно любил эту работу Трауберг. Думаю, что тогда началось расхождение наших путей». Другая запись о Трауберге относится к 1971 г.: «Сколько капитанов Лебядкиных лично я знал в нашей, отлично знакомой мне кинематографической среде. Особенно схоже с незабываемым поэтом было это неприличие в произнесении публичных речей. Помню, какой ужас охватывал меня, когда мой друг Лебядкин всходил на кафедру: только бы пронесло, только бы без неприличия, — молился я неведомому богу. Увы, проносило редко. Обычно что-нибудь да выдавалось. И странно, что сперва никто, кроме меня, на это внимания не обращал. Мало того, лебядкинский стиль сходил за красноречие, вызывал уважение». В другом месте Козинцев прямо написал о причинах расхождения: «...об эстетике мы еще могли договориться, об этике — никогда; разрыв делался все сильнее и сильнее» (*Козинцев Г.М.* «Черное, лихое время... М., 1994, с.223, 210, 173).

В.Я.Венгеров. Наброски воспоминаний

Написано для сборника.

Венгеров В.Я. (р.1920) — кинорежиссер, учился во ВГИКе, окончил мастерскую Эйзенштейна и Козинцева в 1943 г.

В.Д.Дорман. Он учил нас думать

Обработанная автором стенограмма выступления в 1985 г. на вечере в Московском Доме кино, посвященном 80-летию со дня рождения Козинцева.

Дорман В.Д. (1927—1988) — кинорежиссер, учился во ВГИКе, окончил мастерскую Козинцева в 1950 г.

[1] В 1994 г. сын В.Д.Дормана — А.В.Дорман прислал письмо составителю книги Козинцева «Черное, лихое время...»:

«Дорогая Валентина Георгиевна,

Мне захотелось написать Вам, не дожидаясь каких-нибудь праздников, — по поводу, который больше чем всякие даты. Несколько дней назад в книжной лавке СТД увидел книжечку Григория Михайловича «Черное, лихое время». Уменьшительное слово «книжечка» означает, конечно, ее размер, но как же оно неуместно по отношению к тому, что я прочитал и продолжаю читать!

Знаете, раньше, с восхищением читая многие страницы Г.М., я думал: как умел он сохранять такое спокойствие в ужасные годы? Неужели он, человек замечательной мудрости, которая кажется даже лишней в кинематографической среде (тогда, а тем более теперь), —

многого *не хотел* видеть? Хорошо мне, воспитанному в либеральные времена, выражать недоумения. И все же, зная от отца об отважных, несомненных, высоких поступках Козинцева, — я не понимал: в личных записях, в дневниках — почти ни слова.

И вот вышла «книжечка», за которую мне очень хочется поклониться с благодарностью Вам, дорогая Валентина Георгиевна, и Григорию Михайловичу. Я читаю прямой репортаж из ада, из ада ужаснейшего, чем мог разглядеть Данте, с отчаянием — и с восхищением...

Во ВГИКе, на кафедре режиссуры, висят портреты Мастеров. И, как ни призывал я себя к объективности, уважительности, а всегда видел: самый замечательный здесь — Козинцев. Он снялся, смотря прямо в объектив, и год тому назад, после защиты диплома, я захотел встретиться с ним взглядом; поднял глаза, встретился — как мне показалось, над годами, как когда-то, наверняка, мой отец. А недавно по телевизору была передача Рязанова об их студенческих годах, и он говорил о Г.М. с тем же, знакомым мне особым уважением, что и отец, — и это особое уважение, которое иначе называется благодарностью, отец как-то с детства, ненарочно, передал мне; это благодарность не за ремесленные уменья, конечно...

Я читаю, читаю, — как же он выдержал? Как вы вместе выдержали? Какое счастье, что в аду можно сберечь душу; если бы я мог передать Вам, какую надежду и вдохновение придает эта «книжечка» — и насколько преклонение перед силой духа больше, в конце концов, горечи и сострадания. Да, *такого* ада не было ни в какие времена и, я верю, не будет, но ведь история-то вечная. И поэтому без этой «книжечки» не было бы Полного издания Козинцева. А для меня она — самая важная из его книг, что, возможно, ему не пришлось бы по душе. Это басы, которые восстановили в партитуре, и теперь открылась подлинная гармония всех частей. Дорогая Валентина Георгиевна, спасибо Вам, доброго Вам здоровья и радости навсегда.

Ваш Алик Дорман 4 IX 94 г.».

С.И.Ростоцкий. Учитель

Написано для сборника.

Ростоцкий С.И. (р.1922 г.) — кинорежиссер, учился во ВГИКе, окончил мастерскую Козинцева в 1952 г.

[1] Речь идет о письме Козинцева Ростоцкому по поводу его фильма «Доживем до понедельника» (сценарий Г.И.Полонского):

«Дорогой друг Стасик!

А почему Вы решили, что я Ваш фильм не видел? Я всегда радуюсь не отзывам и служебным успехам, а фильмам. Я его смотрел в Кисловодске и не написал, так как прочел, что Вы уехали в Японию.

Тогда — еще раз обрадовался.

Фильм — очень хороший. И, что главное, — Ваш. Я считаю, что до этого Вас зря ругали: работа была хорошая. Но этот — *Ваш*. Вот что для меня важно.

Есть там одно сценарное положение, кажущееся мне менее убедительным, нежели все остальное: любовь Вашего героя к более молодой девице. Он ведь из-за *этого* хочет уйти; учебники по истории — в этом случае не повинны.

Но это сущая мелочь, однако у меня такой поганый характер, что нет того, чтобы тактично промолчать.

Кроме того, сама тема любви молодой бывшей ученицы к старому учителю как-то облагораживает нашего брата, очень старого учителя.

Другой хрен — дедушка Лир — свел меня с ума. Сочинение с каждым днем кажется все лучше, а понимания, как его снять — все меньше.

Обнимаю Нину, она просто отлично играет. Ни черточки карикатуры.

Андрею — much love.

Так держать всей семье!

Г.Козинцев 2,1,69».

Нина — жена Ростоцкого, актриса Н.Е.Меньшикова, сыгравшая в фильме «Доживем до понедельника» роль Светланы Михайловны; Андрей — их сын.

Э.А.Рязанов. Память о Мастере

Опубликовано: «Советский экран», 1985, № 6, с.18—19. Печатается по тексту журнала.

Рязанов Э.А. (р.1927) — кинорежиссер, учился во ВГИКе, окончил мастерскую Козинцева в 1950 г.

[1)] В декабре 1963 г., узнав о трагической гибели Л.Сафарова, Козинцев написал: «Я очень любил Лятифа. Это большое счастье, когда вначале учишь, и ученик понимает тебя, а затем и ты начинаешь понимать его, уже не как ученика, а как молодого художника, и веришь в него. И какое счастье, когда художник родится на твоих глазах <...>» (Т.2, с.341—342).

О.Г.Верейский. День у Козинцевых

Написано для сборника. Опубликовано: *Верейский О.Г.* Встречи в пути. М., 1988, с.168—172.

Верейский О.Г. (1915—1993) — художник.

[1] В гостях у Козинцевых был художник В.В.Лебедев.

Е.С.Добин. Каким я его знал

Опубликовано: «Искусство кино», 1974, №11, с.99—105. Позже Добин доработал текст и передал в архив Козинцева. Печатается по рукописи.

Добин Е.С. (1901—1977) — литературовед, киновед, автор многих книг, в том числе: «Козинцев и Трауберг» (Л.—М., 1963) и «Гамлет» — фильм Козинцева» (Л.— М., 1967).

[1] Первая работа Добина, посвященная творчеству Козинцева и Трауберга: *Добин Е.С.* Эксцентризм и эксцентрика. Статья вторая: Эволюция эксцентрики у Козинцева и Трауберга. — «Искусство кино», 1940, № 10, с.34—38.

[2] Л.П.Погожева — в то время главный редактор журнала «Искусство кино».

Р.С.Агамирзян. «Гамлет». 1953—1954

Печатается по рукописи главы из книги Р.С.Агамирзяна «Время. Театр. Режиссер», представленной автором для сборника в начале 80-х гг. Книга опубликована в 1987 г.

Агамирзян Р.С. (1922—1991) — театральный режиссер.

[1] Фильм С.И.Юткевича (1954).

[2] Слова Козинцева о смелости и риске, на который пошло руководство театра (директор К.В.Скоробогатов, художественный руководитель Л.С.Вивьен), основаны на отношении партийно-идеологической верхушки и самого Сталина к «Гамлету». С середины 30-х гг. «Гамлет» был под негласным запретом, ставшим фактически гласным после Постановления ЦК ВКП(б) по кино 1946 г., в котором «невежество» С.Эйзенштейна обосновывалось тем, что он представил Ивана Грозного «слабохарактерным и безвольным человеком, чем-то вроде Гамлета». Примером отношения к «Гамлету» в этот период может служить обвинение одного из «безродных космополитов» — критика А.Гурвича в том, что его любимым героем, «венцом и вершиной», по его мнению, всей мировой литературы является Гамлет (см. редакционную статью «Литературной газеты» от 29 января 1949 г.).

Козинцев предложил Театру им. А.С.Пушкина поставить «Гамлета» еще в 1951 г. (первая запись к постановке в рабочей тетради сделана в апреле 1951 г. — см.: Т.4, с.364). Принципиальная договоренность с театром была достигнута зимой 1952/53 г.; весной 1953 г. Козинцев приступил к работе над режиссерской экспозицией спектакля. Первые встречи Козинцева с труппой прошли в самом начале октября (очень характерна для Козинцева запись в рабочей тетради: «1/X.53. Начало «Гамлета». Стойка собаки возле куска сахара. «Можно!..» — «Черное, лихое время...», с.39). Таким образом, замысел спектакля относится к периоду, когда Сталин был еще жив, а окончательное оформление замысла в режиссерскую экспозицию — к первым месяцам после смерти Сталина, когда его основные установки в искусстве еще оставались в силе.

Е.Л.Шварц. Из дневников

Публикация подготовлена для сборника в 1985 г. старшим научным сотрудником РГАЛИ (тогда ЦГАЛИ СССР) К.Н.Кириленко. Позже дневники Шварца были опубликованы отдельной книгой: *Шварц Е.Л.* Живу беспокойно... Л., 1990.

Шварц Е.Л. (1896—1958) — драматург, писатель, сценарист.

[1] В деревне Большие Броды под Лугой (Ленинградская область) Козинцев снимал натурные эпизоды фильма «Белинский».

[2] Катя (Екатерина Ивановна) — жена Шварца.

[3] Козинцев с радостью принял предложение директора «Ленфильма» С.Д.Васильева о постановке «Дон Кихота», его согласие было немедленно передано в Москву в Министерство культуры СССР, и он сразу приступил к работе. Окончательно выстроив для себя общий замысел будущего фильма, Козинцев предложил Шварцу принять участие в работе над сценарием. Но, несмотря на принципиальную договоренность, он не хотел обсуждать с Шварцем конкретные решения до тех пор, пока сам не продумал замысел фильма во всех деталях. Суждения Козинцева о Шварце и рассказ о работе с ним над сценарием «Дон Кихота» см: Т.1, с. 254—259.

[4] 21 октября 1956 г. Шварцу исполнилось 60 лет. 20 октября в Доме писателей состоялся торжественный вечер, на котором Козинцев не мог присутствовать из-за съемок. На вечере было прочитано письмо Козинцева:

«Дорогой Евгений Львович!

Злой волшебник Шварц околдовал меня, очаровав своим прекрасным сценарием, и, вместо того, чтобы быть на Вашем юбилее, я — скованный по рукам и ногам чарами выполнения плана — снимаю написанную Вами сцену.

И вот сейчас, в библиотеке ламанческого рыцаря мы все с любовью и признательностью думаем о Вас и от всего сердца поздравляем.

Очень трудно в коротком письме сказать все то, что так хочется сказать Вам. Но вот что кажется главным:

У Вас *добрый* талант.

Разная бывает доброта.

Вы наделены добротой — *мудрой*.

И все те, кто соприкоснулись с Вашим добрым и мудрым искусством, — стали богаче.

Спасибо Вам за это!

Г.Козинцев 20 X 56 г.»

[5] Б.М.Эйхенбаум — профессор, литературовед; Ю.Г.Оксман — профессор, литературовед; Н.Л.Степанов — профессор, литературовед; М.П.Алексеев — академик, литературовед; В.В.Виноградов — академик, языковед, литературовед.

[6] Козинцев, естественно, прекрасно знал текст романа и «сыграл» забывчивость специально для того, чтобы подбодрить и развлечь больного друга. Следует отметить, что в период тяжелой болезни Шварца врачи позволяли постоянно навещать его только Кошеверовой и Козинцеву.

[7] Шварц не знал, что установка железного листа изнутри входной двери и двух замков были произведены женой Козинцева по совету друзей в то время, когда он был в экспедиции по фильму «Белинский». Григорию Михайловичу эта затея категорически не понравилась, он тут же прозвал дверь «железным занавесом» и сделал ее предметом неоднократных саркастических шуток.

[8] Козинцев, смеясь, называл свой кабинет «цыганским безобразием», имея в виду невероятное смешение всех стилей и эпох в тех предметах и произведениях искусства, которые находились в кабинете и отражали пристрастия всей его жизни.

[9] Шварц пишет об этом на основании нелепых слухов о просмотре Сталиным фильма «Юность Максима», к тому же еще и искаженных многократными пересказами (Козинцев и Трауберг никогда не были в Кремле на приеме у Сталина; замечания Сталина

по сценарию они получили через А.А.Жданова — см.: *Козинцева В.Г., Бутовский Я.Л.* «Карл Маркс». История непоставленной постановки. — Киноведческие записки, 1993, №18, с.198—206).

Слухи об обмороке Козинцева опроверг присутствовавший вместе с ним на просмотре «Юности Максима» в Кремле Трауберг (см.: *Трауберг Л.З.* Он был похож на самого себя. — Борис Чирков. Материалы из архива. Воспоминания. М., 1994, с.194—195); рассказ Козинцева об этом просмотре см.:Т.1, с.342—344.

Шварц любил разговоры на бытовые темы, в которые легко вплетались слухи и сплетни. В рабочей тетради 1948 г. Козинцев записал: «Шварц. Соединение Тютчева и «Демьяновой ухи» («Черное, лихое время...», с.11), имея в виду привычку Шварца непрерывно пересказывать услышанное. Сам Козинцев категорически избегал разговоров на подобные темы.

[10] К моменту этой записи Шварц ни разу не был на съемках у Козинцева и описал их опять-таки с чьих-то неточных слов. Впервые он увидел Козинцева на съемках, когда снимались павильоны «Дон Кихота». В дневниковых записях Шварца, рассказывающих об этих съемках, нет и следа того, что Козинцев в работе «невыносим» (см.: *Шварц Е.Л.* Живу беспокойно..., с.627—628).

[11] Сестра матери Козинцева — доктор медицинских наук, профессор Р.Г.Лурье; после переезда из Киева в Петроград Козинцев жил в ее доме с 1920 по 1939 г. Бескомпромиссно честный человек и ученый, Р.Г.Лурье оказала большое влияние на формирование нравственного облика Козинцева.

[12] Козинцев преподавал актерское мастерство в киномастерской ФЭКСа, которая в 1926 г. была включена в состав Техникума сценических искусств, позже преобразованного в Институт сценических искусств (ИСИ).

[13] Запись Шварца сделана под впечатлением истории с фильмом «Белинский», подробности создания которого были известны Шварцу очень поверхностно (о них частично сказано в воспоминаниях Е.С.Добина; рассказ Козинцева о «Белинском» см.: Т.1, с.344—350).

[14] Сатирический «капустник», который несколько раз устраивали в начале 50-х гг. в Ленинградском Доме писателей.

[15] В этот день пришло очередное, одно за полгода, письмо от матери В.Г.Козинцевой — Ольги Ивановны; после десятилетнего пребывания на Колыме она была вновь арестована в 1949 г. и попала в лагерь строгого режима под Воркутой; оказавшийся в том же лагере ближайший друг Козинцева А.Я.Каплер помог ей выжить.

Л.П.Погожева. Он хотел быть понятым

Написано для сборника. Печатается с сокращениями. Опубликовано: «Искусство кино», 1986, №9, с.96—102.

Погожева Л.П. (1913—1989) — кинокритик, главный редактор журнала «Искусство кино» в 1956—1969 гг.; Козинцев был членом редколлегии журнала.

И.Е.Хейфиц. Встречи у забора

Написано для сборника с использованием фрагментов статей, опубликованных И.Е.Хейфицем ранее («Искусство кино», 1974, №11, с.70—73 и 1985, №3, с. 100—101).

Хейфиц И.Е. (1905—1995) — кинорежиссер.

Б.И.Бурсов. Козинцев и литература

Правленная автором стенограмма выступления на конференции, посвященной 75-летию Козинцева (1980).

Бурсов Б.И. (р.1905) — литературовед.

Г.А.Товстоногов. Дружба, которой одарила судьба

Написано для сборника.

Товстоногов Г.А. (1913—1989) — театральный режиссер.

И.И.Шнейдерман. Человек он был...

Написано для сборника.

Шнейдерман И.И. (1910—1991) — театровед, киновед.

[1] Отношение Козинцева к стилю своих сочинений видно из его кратких замечаний в письмах к друзьям. Так, 16 марта 1965 г. в письме Добину по поводу одной из своих публикаций он писал: «Что меня тревожит: 1) Проклятый стиль афоризмов и лихих фраз. Увы, кажется, опять я нагрешил...» В связи с появлением в журнале «Искусство кино» очередной главы «Пространства трагедии» Козинцев написал 5 сентября 1972 г. Юткевичу: «Критика, разумеется, правильная. Только причина не в том, что я отшлифовываю фразы, а в гнусном гамлетизме (Илья Григорьевич <Эренбург>, между прочим, говорил, что, поставив решительного принца, я сам являюсь типичной старой, провинциальной трактовкой Гамлета): мне кажется, что не выходит, не получается. И берет стыд. Тогда я упираюсь пятачком в фразу и вылизываю ее во вред делу».

[2] Речь идет о призе The Suterland Award, полученном Козинцевым в 1964 г. за «Гамлета» как лучший фильм года.

В.В.Горюнов. Одно мерило — экран

Опубликовано: «Искусство кино», 1974, №11, с.89—92. Печатается по тексту журнала.

Горюнов В.В. (1908—1982) — художник-гример, работал с Козинцевым на фильмах «Пирогов», «Гамлет» и «Король Лир».

Й.А.Грицюс. Три фильма

Написано для сборника.

Грицюс Й.А. (р.1928) — кинооператор; на фильме «Дон Кихот» был вторым оператором вместе с Э.А.Розовским, на фильмах «Гамлет» и «Король Лир» — главным оператором.

А.А.Аникст. Человек русской истории

Написано для сборника.

Аникст А.А. (1910—1988) — литературовед.

[1] Письмо полностью опубликовано: Т.5, с.429—432.

Пол Скофилд. Письмо Айвору Монтегю

Написано для сборника по просьбе друга Козинцева, английского кинематографиста и общественного деятеля А.Монтегю.

Скофилд Пол (р.1922) — английский актер.

[1] Скофилд трижды приезжал в СССР с Королевским шекспировским театром; два раза — с постановками П.Брука («Гамлет» и «Король Лир», в обоих спектаклях — заглавные роли). Во время гастролей 1967 г. исполнял заглавную роль в «Макбете» (постановка П.Холла). После интервью — оно проходило на Ленинградском телевидении в начале декабря 1967 г., Козинцев записал в рабочей тетради: «Мне было приятно представлять по телевидению Скофилда, задать ему несколько вопросов. Все шло отлично: нас не мучили репетициями и установкой света — разговор шел легко и естественно...» («Черное, лихое время...», с.115).

[2] Козинцев дружил с Бруком и высоко ценил его как художника и человека. В одном из последних своих писем — литературоведу Л.Е.Пинскому — Козинцев, сообщая о полученном от «моего друга Брука» письме, называет его «настоящим человеком» (см: Т.5, с.583). Это письмо оказалось не последним письмом Брука Козинцеву: в 1976 г. лондонское издательство Heinemann попросило его написать предисловие к английскому изданию «Пространства трагедии». Брук сделал это в форме письма:

«Дорогой Григорий,

завершая, увы, нашу переписку, — еще одно письмо.

Благодарно помню я Вашу веселость и взволнованность и Вашу глубокую серьез-

ность. Я помню поиски правды и места человека в мире в Вашем «Гамлете» и в Вашем «Лире», Ваше желание говорить Вашим искусством только об одном: о человечности — ни больше ни меньше.

Последний кадр в фильме моей памяти о Вас — наша последняя встреча в зале ЮНЕСКО в Париже. Вы рассказывали мне о том, как получили теплое приглашение на эту конференцию от какого-то официального лица. Время шло, его письма делались все более и более настойчивыми, и в конце концов Вы убедили себя в его личном расположении к Вам. Когда Вы прилетели, Вы ожидали встретить его в аэропорту. В течение всей конференции Вы ждали, что он наконец появится и заключит Вас в свои объятия. И конечно, он так и не появился, потому что эта иллюзия близости была в Вашем сердце, а не в его...

Вы рассказывали мне эту историю с удовольствием, но и с грустью, и при этом с легкой иронической улыбкой.

Человечность была Вашей темой, и Вашей книгой Вы сможете передавать ее другим.

До свидания, с любовью

Питер

Сентябрь 1976

(*Kozintsev G.* King Lear: The Space of Tragedy. London, 1977, p.V).

И.А.Авербах. Только время помогает понять...

Опубликовано: «Искусство кино», 1974, №11, с. 105—109. Печатается по тексту журнала с небольшими добавлениями, сделанными автором для сборника.

Авербах И.А. (1934—1986) — кинорежиссер; учился у Козинцева на Высших режиссерских курсах в 1965—1967 гг.

Ю.Н.Клепиков. Привилегия искусства

Написано в 1986 г. для сборника с использованием фрагментов статьи: «Искусство кино», 1980, №4, с. 115—116.

Клепиков Ю.Н. (р.1935) — сценарист; учился у Козинцева на Высших режиссерских курсах в 1965—1967 гг.

И.Ф.Масленников. По законам большого формата

Написано для сборника.

Масленников И.Ф. (р.1931) — кинорежиссер; учился у Козинцева на Высших режиссерских курсах в 1965—1967 гг.

И.М.Чурикова, Г.А.Панфилов. Мерой совести

Написано для сборника.

Чурикова И.М. — актриса; Панфилов Г.А. (р.1934) — кинорежиссер.

[1] Утверждение авторов, что Козинцев предпочитал смотреть фильмы последним, неверно и связано с тем, что по стечению обстоятельств Козинцев не присутствовал на заседаниях художественного совета «Ленфильма», когда обсуждались фильмы «В огне брода нет» и «Начало». На самом деле Козинцев не только старался участвовать во всех заседаниях художественного совета, но и, как правило, выступал первым, всегда нелицеприятно высказывая свое отношение к увиденному, даже если это могло обидеть создателей фильма. При обсуждении неудавшихся работ молодых режиссеров он не скрывал своего огорчения, но стремился выявить то лучшее, что можно было бы развить в их дальнейшем творчестве.

[2] Письмо Козинцева А.В.Романову от 1 апреля 1972 г. — см: Т.5, с.558—559.

И.В.Вайсфельд. Наброски к портрету

Написано для сборника.

Вайсфельд И.В. (р.1909) — киновед; автор книги «Г.Козинцев и Л.Трауберг. Творческий путь» (М., 1940).

[1] Вайсфельд вспоминает о Всесоюзном совещании киноработников, проходившем в Москве 4—5 апреля 1973 г. Козинцев не хотел участвовать в совещании и выступать (запись в рабочей тетради 3 апреля: «За каким дьяволом на меня устраивают облавы: выступай!.. И хоть бы один человек спросил: а что ты собираешься ставить?»). Однако, прослушав доклад председателя Госкино СССР Ф.Т.Ермаша, пришедшего на эту должность из Отдела культуры ЦК КПСС, где он курировал кинематографию, Козинцев не выдержал и выступил в прениях одним из первых, резко возразив против многих положений доклада. Сохранились заметки Козинцева, сделанные карандашом на листках из блокнота во время совещания; отдельные записи помечены на полях и стали как бы тезисами для выступления. Кроме того, Козинцев использовал в выступлении свои размышления о положении в кино, отразившиеся в рабочих тетрадях конца 1972 — начала 1973 г. (см: Т.4, с.528—538; «Черное, лихое время...», с.224—239).

Выступая на совещании, Козинцев высоко оценил фильм И.А.Авербаха «Монолог» (запись в тезисах: «Его важность жизненная, а не «литературная»), к которому руководство Госкино предъявило много претензий, и прямо сказал о том, что его не интересует мнение председателя Госкино об этом фильме.

К сожалению, оригинал стенограммы выступления Козинцева не сохранился. Стенограмма была переписана кем-то из чиновников Госкино, в таком искаженно-приглаженном виде хранилась в архиве Госкино и была напечатана («Советский экран», 1973, №14, с.12—13). Составители Собрания сочинений Козинцева при всем желании включить во 2-й том стенограмму его последнего публичного выступления, посвященного советскому кино, вынуждены были от этого отказаться, так как правленый текст в очень малой степени соответствовал тому страстному выступлению, которое хорошо запомнилось всем участникам совещания.

[2] Козинцев не только не отмежевался, но сразу же после начала кампании написал письмо в ЦК ВКП(б): Трауберга кроме космополитизма обвиняли в формализме и подражании буржуазному кинематографу в немых фильмах и в «Простых людях», и Козинцев напомнил, что фильмы, которые ставятся Трауберг в вину, они снимали вместе, и он несет за них полную ответственность. Ответа он не получил.

Когда еще в начале «борьбы с космополитизмом» дома возник разговор о том, как получилось, что сам Козинцев не был объявлен космополитом, Григорий Михайлович горько пошутил: «Брак на производстве».

[3] Фильм английского режиссера Дейвида Лина (1965) поставлен по роману Б.Л.Пастернака. Фильм, в котором роман был превращен в мелодраму, имел на Западе шумный успех в большой степени из-за скандального запрещения публикации романа в СССР и травли Пастернака после присуждения ему в 1958 г. Нобелевской премии.

Е.А.Даль. О дорогих мне людях

Написано для сборника.

Даль Е.А. — режиссер-монтажер.

[1] Узнав о смерти Козинцева, О.И.Даль сделал запись в дневнике:

«День 11 V 1973 г.

ЧЕРНЫЙ.....

НЕТ ГРИГОРИЯ МИХАЙЛОВИЧА КОЗИНЦЕВА»

(Олег Даль. М., 1992, с.271). 12 мая Даль отправил в дом Козинцевых телеграмму: «Я всегда буду ненавидеть вчерашний день».

[2] 29 апреля 1973 г. Козинцев участвовал в обсуждении на художественном совете «Ленфильма» фильма И.Е.Хейфица «Плохой хороший человек» по повести А.П.Чехова «Дуэль», в котором Даль играл роль Лаевского. Вернувшись после заседания в Комарово, он отправил Далю открытку: «Олег, милый, смотрел фильм. Вы мне очень понравились. Удачи и счастья. Г.Козинцев» (Т.5, с. 587). Открытка Далю оказалась последним письмом Козинцева.

Ю.Е.Ярвет. «Как это было в жизни...»

Опубликовано: «Искусство кино», 1974, №11, с.92—97. Печатается по тексту журнала с небольшими сокращениями.

Ярвет Ю.Е. (р.1919) — актер; исполнитель роли Лира в фильме «Король Лир».

Э.Г.Ванунц. Умение удивляться

Написано для сборника.

Ванунц Э.Г. (р.1934) — звукооператор фильма «Король Лир».

[1] Д.Шостакович написал в некрологе:

«Кончина Григория Михайловича Козинцева, столь неожиданная, принесла мне большое горе.

Я очень много работал с Григорием Михайловичем, и всегда работа с ним доставляла мне большую радость.

Он очень хорошо относился к музыке, никогда я не слышал от него разного рода дилетантских суждений. Его замечания были всегда глубокими и серьезными.

Тяжело думать о том, что больше не придется с ним работать, встречаться, беседовать.

Своими картинами, литературными работами Григорий Михайлович навсегда вошел в число великих строителей великой советской культуры.

Я горжусь тем, что мне пришлось с ним работать».

(«Искусство кино», 1973, №10, с.158).

И.Ю.Козенкрациус. Прирожденное чувство правды

Доработанный автором для сборника текст статьи: «Таллин», 1980, №3, с.104—111.

Козенкрациус И.Ю. (р.1930) — киновед, сценарист.

А.А.Белинский. Третья встреча

Написано для сборника.

Белинский А.А. (р.1929) — режиссер театра, кино, телевидения, драматург.

В.Г.Адмони. Путь в пространство

Написано для сборника.

Адмони В.Г. (1909—1993) — филолог, литературовед, поэт.

Н.А.Киасашвили. Незабываемые встречи

Опубликовано: «Заря Востока», Тбилиси, 1973, 16 мая. Печатается по тексту газеты.

Киасашвили Н.А. (р.1926) — литературовед, руководитель Кабинета Шекспира при Тбилисском государственном университете, организатор Первого Всесоюзного шекспировского симпозиума (октябрь 1972 г.).

[1] Козинцев выступил на симпозиуме 13 октября с докладом, названным в программе «Шекспир и его интерпретации». Тексты докладов и выступлений Козинцев заранее не писал, ограничиваясь только краткими тезисами. Материалы симпозиума опубликованы в сборнике «Грузинская Шекспириана. Выпуск 4» (Тбилиси, 1975), на первой странице которого напечатано: «Посвящается памяти Григория Михайловича Козинцева». В предисловии к сборнику особо отмечено активное участие Козинцева в симпозиуме.

[2] Об оценке вклада Козинцева в мировое шекспироведение можно судить по такому факту: в библиографический справочник (*Champion Larry S.* The Essential Shakespeare. An Annotated Bibliography of Major Modern Studies. Second Edition. N.Y., Toronto. G.K.Hall & Co, Maxwell Macmillan, 1993), охватывающий «избранное из избранного» в шекспироведении на английском языке за последние 60 лет, из практически необъятного числа публикаций (в одном только 1990 г. в мире их появилось 4925; преобладающее большинство — на английском) включено 1807 публикаций; в числе их посвященный «Королю Лиру» раздел английского перевода книги Козинцева «Наш современник Вильям Шекспир»

(*Kozintsev G.* Shakespeare: Time and Conscience [Шекспир: время и совесть]. N.Y., Hill & Wang, 1966; London, Dennis Dobson, 1967) — см. p.436, №1454. Попутно можно отметить, что Козинцев упомянут практически во всех аннотациях включенных в справочник книг об экранизациях Шекспира.

Д.С.Лихачев. Лицо

Написано для сборника. Опубликовано: *Лихачев Д.С.* Заметки и наблюдения. Л., Советский писатель, 1989, с.350—353.

Лихачев Д.С. (р.1906) — академик, литературовед.

Я.Л.Бутовский. Посвящено Человеку

Написано для сборника.

Бутовский Я.Л. (р.1927) — журналист, киновед.

Л.А.Будашевская. Последняя статья

Переработанная автором для сборника статья: «Аврора», 1973, №10, с.60—61.

Будашевская Л.А. — журналист, редактор журнала «Аврора».

А.Г.Козинцев. «Ответственно пишу тебе...»

Опубликовано: «Экран и сцена», 1990, 12 апреля. Печатается по тексту газеты.

Козинцев А.Г. (р.1946) — сын Г.М.Козинцева, антрополог.

[1] Законы «знакового поведения» особенно ярко проявлялись в переписке Козинцева с теми, с кем он дружил еще с начала двадцатых годов. Особенно показательна в этом смысле его переписка с С.М.Эйзенштейном, опубликованная в Собрании сочинений (Т.5, особенно с.371—376) и в журнале «Искусство кино» (1994, №8, с.105—112). Шутливо-иронический, иногда с элементами розыгрыша, стиль козинцевских писем друзьям часто бывал связан со стремлением поддержать их в трудную минуту — примером может служить письмо 1947 г. в больницу Ф.М.Эрмлеру («Искусство кино», 1995, №3). Своеобразный характер таких писем вызывал даже сложности с их публикацией, ибо невольно сглаживался редакторами или корректорами. Так, при публикации письма Эйзенштейну от 29 декабря 1946 г. во фразе «Желаю всяческого счастья, гениальных открытий, сочинений стервео-кино и пр.» (Козинцев имел в виду теоретический труд Эйзенштейна об объемном, стереоскопическом кино) слово «стервео-кино» заменили на «правильное» слово «стерео-кино».

[2] А.Г.Козинцев учился в Ленинградском государственном университете имени А.А.Жданова.

[3] Имеется в виду итальянский аперитив Bitter.

[4] Имеется в виду легенда о том, что Козинцев якобы упал в обморок во время разговора со Сталиным после просмотра «Юности Максима» (см. примеч. 9 к воспоминаниям Е.Л.Шварца).

С.Д.Дрейден. Полвека...

Написано для сборника. Частично опубликовано: «Искусство кино», 1990, №12, с.94—97.

Дрейден С.Д. (1906—1991) — театральный и кинокритик.

[1] В архиве Козинцева сохранилась стенограмма выступления Ю.Н.Тынянова на вечере воспоминаний, проведенном по случаю окончания работы коллектива Козинцева и Трауберга над трилогией о Максиме 23 декабря 1938 г. Приводим отрывки из этого выступления: «Я с большим удовольствием выступаю на вечере замечательных наших режиссеров Козинцева и Трауберга. Оказывается, это очень трудная задача — выступать с какими-то воспоминаниями. Я с удовольствием вспоминаю о том, что работал с ними.

...Нужно сказать, что у них были громадные художественные данные, и вот какие. Я не говорю о вкусе литературном одного, художественном другого, я говорю о смелости и

сомнениях, которые всегда были в работе этих художников. Они не боялись сомнений и жадно шли на эти сомнения; это была очень ценная черта. И еще одна очень ценная черта: удивительная любовь и удивительное умение обращаться с живым человеческим материалом. Я вспоминаю первую картину, которую мы делали с ними, — «Шинель» — именно с точки зрения этого уменья не только найти образ, но этот образ найти в человеке. Я вспоминаю замечательного актера Костричкина, с которым они работали. Этот удивительный молодой человек (потому что он был очень молод, это был юноша), который играл старика, в своем толковании гоголевского образа, удивительном толковании, конечно, был связан с режиссерами. Это была настоящая работа режиссеров и настоящая работа актера. Это у них почти никогда не отделялось одно от другого. И здесь, после этой работы, мне кажется, им было очень легко шагнуть дальше.

...В трилогии Козинцев и Трауберг показали себя настоящими художниками. Этому, конечно, предшествовали те явления, с которых начинался ФЭКС, в которых было очень много младенческого, несовершенного, но в которых было много настоящих разговоров. В ту эпоху было много разговоров, в которых была неудовлетворенность сделанным и желание еще чего-то. И вот это-то и было, по-моему, самой ценной чертой, насколько я вспоминаю работу в тот период советской кинематографии» (см. также оценку фильмов коллектива ФЭКС и краткие воспоминания о работе с ними в статье: *Тынянов Ю.Н.* О фэксах. — «Советский экран», 1929, №14, с.10; перепечатана в книге: *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с.346—348).

[2] Дрейден умолчал о том, что участвовал в этом обсуждении, дал спектаклю в целом высокую оценку и закончил свое выступление словами: «...театр сделал большое дело, и действительно спектакль вправе расцениваться как событие в жизни нашего искусства».

[3] Н.Н.Бромлей, В.В.Люце и Р.Р.Суслович — режиссеры ленинградских театров. В.П.Полицеймако, В.А.Осокина и Е.З.Копелян — исполнители ролей Шута, Корделии и Эдмунда в козинцевской постановке «Короля Лира» в БДТ.

[4] Во время кампании по борьбе с космополитизмом Дрейден оказался в числе «критиков-космополитов» и в 1949 г. был незаконно репрессирован; реабилитирован в 1954 г.

[5] Оператор А.Н.Москвин, снимавший до этого все фильмы Козинцева, из-за болезни не смог поехать в экспедицию.

[6] Только из письма Дрейдена Козинцев узнал, что в Испанию поехала первая туристическая группа кинематографистов. К этому времени, после показа в Каннах, его «Дон Кихот» был объявлен лучшей экранизацией романа Сервантеса.

[7] Отец Л.В.Шебалиной — ученицы Актерской школы «Ленфильма», которой руководил Козинцев, был незаконно репрессирован в 1937 г.

[8] Переписка Козинцева и Тарковского опубликована: «Искусство кино», 1987, №6, с.93—104. См. также письмо Козинцева в Отдел культуры ЦК КПСС («Вопросы литературы», 1980, №3, с. 196—197) и посвященный «Андрею Рублеву» раздел книги: Запрещенные фильмы. М., 1993, с.52—62.

Об отношении Тарковского к Козинцеву можно судить по написанному им некрологу («Искусство кино», 1973, с.158—159; приводится в отрывках):

«Я не хочу говорить о том, что потеряла наша кинематография в лице ушедшего Козинцева. Потеря эта невосполнима. Я думаю о том, что потерял каждый из нас в связи с неожиданным и торопливым его уходом.

...Каким он был человеком, я понял по его отношению к моей собственной судьбе. Я буду помнить об этом всю жизнь. Ведь человека делают поступки, а не слова. Поведение, выражающее принципы, а не обещания поступков, вроде застольных тостов о дружбе и любви.

Сегодня в память о Козинцеве мне хочется сделать что-нибудь реальное. В память о его трудолюбивой жизни, о борьбе, совершавшейся в его сердце, когда хорошее побеждало дурное, когда в его душе созревали замыслы.

...Козинцева провожал весь Ленинград. Видимо, в этот день многие люди поняли, кого они потеряли и как *он* им необходим.

Память о нем еще долго будет влиять на нас его незримым присутствием, заставляя, насколько это возможно, конечно, быть честными и нелицеприятными. Ведь ему истина всегда была дороже всего».

Т.Ю.Вульфович. «Ваш Григорий Козинцев»

Написано для сборника.

Вульфович Т.Ю. (р.1923) — кинорежиссер.

[1] Козинцев всегда считал своим долгом помогать молодым режиссерам и вкладывал в эту работу всю свою душу, причем это касалось не только его прямых учеников и не зависело от того, был ли он официально назначен художественным руководителем фильма, делал ли это по просьбе самих молодых режиссеров или, чаще всего, по собственной инициативе. Примером конкретной помощи режиссеру, который не был учеником Козинцева, может служить эпизод, приведенный в неопубликованных воспоминаниях Я.С.Варшавского (хранятся в архиве Г.М.Козинцева): «Старый кинематографист В.Вайнштох написал сценарий, а молодой, начинающий режиссер С.Кулиш поставил по нему фильм. Бывалый кинематографист написал сценарий без больших душевных трат и не очень верил в успех, но когда увидел материал, снятый молодым режиссером, решил сесть за монтажный стол и стать на финише сопостановщиком фильма, как бы спасая его, — так и почетнее, и доходнее. А для этого надо было охаять материал и засучить рукава.

И вот я увидел Козинцева разгневанного. Он стал неколебимо на пороге монтажной и заявил: как руководитель объединения, он не впустит никого, кроме режиссера. И никому не разрешит прикоснуться к пленке. Вот так. Можете, как говорится, жаловаться. Его возмутила непорядочность Вайнштока, и тот увидел такую решимость в глазах Козинцева, что после короткого объяснения ретировался. А фильм «Мертвый сезон», отлично смонтированный молодым режиссером под наблюдением Козинцева, и сегодня в прокате».

Желание помочь молодым определило и согласие Козинцева, несмотря на большую занятость, взять на себя художественное руководство организованной на «Ленфильме» в мае 1958 г. Творческо-производственной мастерской, которая была создана для облегчения условий работы режиссеров-дебютантов. В этой мастерской снимался и первый игровой фильм Вульфовича и Курихина — «Последний дюйм».

Для того чтобы подчеркнуть самостоятельность руководимых им режиссеров, Козинцев категорически запрещал указывать себя как художественного руководителя в титрах фильмов. Кроме того, он отказался от получения денег за художественное руководство, считая, что любая помощь старшего товарища молодому коллеге является его обязанностью и не должна быть связана с какой-либо оплатой.

[2] Курихин Н.Ф. (1922—1968) — кинорежиссер; снял совместно с Вульфовичем несколько научно-популярных фильмов и два игровых — «Последний дюйм» (1959) и «Мост перейти нельзя» (1960).

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Г.М. КОЗИНЦЕВА

1905 Родился 22 марта в Киеве. Мать — Анна Григорьевна Козинцева, отец — Михаил Исаакович Козинцев, врач.

1913 Поступил в гимназию.

1919 Посещал школу живописи А.Экстер. Вместе с учениками школы участвовал в украшении Киева к 1 Мая.

В качестве помощника художника И.Рабиновича участвовал в росписи декораций спектакля К.Марджанова «Фуэнте Овехуна».

Организовал вместе с С.Юткевичем театр «Арлекин»; поставил «Балаганное представление четырех клоунов» по собственной пьесе, кукольный спектакль «Сказка о попе и его работнике Балде» по Пушкину и «Царь Максимильян».

1920 Переехал в Петроград.

Поступил в Петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские (бывшая Академия художеств) в мастерскую Н.Альтмана и в студию руководимого Марджановым Театра комической оперы, где познакомился с Л.Траубергом.

Зимой 1920/21 г. выполнил эскизы к постановке «Женитьбы» Н.Гоголя в студии.

1921 Работал в Декоративном институте художником-декоратором Игрушечной мастерской.

Начал писать пьесы вместе с Траубергом.

Первое публичное выступление — доклад «Театр разорванных ритмов» на диспуте об эксцентрическом театре, организованном Козинцевым, Траубергом и Г.Крыжицким.

1922 Первое выступление в печати — статья «АБ! Парад эксцентриков» в сборнике «Эксцентризм» (Пг., 1922).

Вместе с Траубергом и Юткевичем организовал Фабрику эксцентрического актера (ФЭКС) и начал педагогическую работу.

Картины Козинцева, его рисунки и эскизы костюмов представлены на выставке «Объединения новых течений в искусстве».

Поставили спектакли «Женитьба»* в ФЭКСе и «Американское представление ФЭКСа» в Свободном театре.

1923 Поставили спектакли «Внешторг на Эйфелевой башне» в ФЭКСе и «Три триллиона иен» в Свободном театре.

Начали работу над киносценариями.

1924 Театральный коллектив ФЭКС преобразовали в Киномастерскую ФЭКС.

Зачислен в штат кинофабрики «Севзапкино».

Сняли короткометражные фильмы — игровой «Похождения Октябрины» и документально-игровой «Красная газета» (сценарий Абашидзе)*. В том же году фильмы вышли на экраны.

1925 Сняли короткометражный фильм «Мишки против Юденича» (сценарий И.Куниной); впервые Козинцев работал с художником Е.Енеем, который оформлял затем все его фильмы, кроме «Выборгской стороны».

Сняли фильм «Чертово колесо» (сценарий А.Пиотровского); впервые Козинцев ра-

---

*Все спектакли 1922—1923 гг. Козинцев поставил вместе с Траубергом по их собственным пьесам.

ботал с кинооператором А.Москвиным, который снимал затем все его фильмы до «Дон Кихота» включительно.
Фильм «Мишки против Юденича» вышел на экраны.
Принят в члены Киноκомитета Института истории искусств (ИИИ).

1926 Сняли фильмы «Шинель» (сценарий Ю.Тынянова) и «Братишка».
Начали съемки фильма «С.В.Д.» (сценарий Ю.Тынянова и Ю.Оксмана).
Фильмы «Чертово колесо» и «Шинель» вышли на экраны.
Начал читать курс лекций на Государственных высших курсах искусствознания при ИИИ.
Киномастерская ФЭКС включена в состав Техникума сценических искусств (позже преобразован в институт); Козинцев преподавал в институте до 1932 г.

1927 Завершили работу над «С.В.Д.».
Фильмы «Братишка» и «С.В.Д.» вышли на экраны.
Начали съемки фильма «Чужой пиджак» (сценарий В.Каверина), но до конца их не довели, перейдя к работе над сценарием фильма «Новый Вавилон»; фильм «Чужой пиджак» завершил ассистент режиссеров Б.Шпис; по решению Главреперткома на экраны не выпущен.

1928 Командировка в Берлин и Париж; в Берлине Козинцев и Трауберг присутствовали на премьере «С.В.Д.».
Выбран в состав правления Ленинградской Ассоциации Революционной Кинематографии.
Начали съемки «Нового Вавилона».

1929 Завершили работу над «Новым Вавилоном»; музыку к фильму написал Д.Шостакович, который затем писал музыку ко всем фильмам Козинцева, кроме снятых во время войны короткометражных фильмов и «Дон Кихота».
Фильм «Новый Вавилон» вышел на экраны.
Начали съемки фильма «Одна» — первого звукового фильма коллектива Козинцева и Трауберга; звукооператором был И.Волк, работавший затем на всех фильмах Козинцева до «Гамлета» включительно. С его приходом окончательно сформировался основной состав коллектива, оставшийся почти неизменным на всех фильмах Козинцева.

1931 Завершили работу над «Одной»; фильм вышел на экраны.

1932 Начали съемки фильма «Путешествие в СССР» (сценарий Н.Погодина); фильм не был завершен.
Начали работу над сценарием трехсерийного фильма «Большевик».

1933 Начали съемки 1-й серии «Большевика»; почти сразу они были остановлены из-за претензий к сценарию наркома просвещения А.Бубнова и других старых большевиков.

1934 После переработки сценария начали съемки фильма «Юность Максима» (каждая серия получила свое название).
Завершили работу над «Юностью Максима».

1935 «Юность Максима» вышла на экраны.
Награжден орденом Ленина.
Жюри I Международного кинофестиваля (МКФ) в Москве присудило 1-ю премию кинофабрике «Ленфильм» за фильмы «Чапаев» (режиссеры Г. и С.Васильевы), «Юность Максима», «Крестьяне» (режиссер Ф.Эрмлер).
С Л.Славиным и Траубергом начали работу над сценарием «Возвращение Максима».
По инициативе Козинцева создана Актерская мастерская киностудии «Ленфильм»; Козинцев руководил ею до 1941 г.

1936 Снимали фильм «Возвращение Максима».

---

*Фильмы от «Похождений Октябрины» (1924) до «Юного Фрица» (1942) и «Простые люди» (1945) поставлены Козинцевым совместно с Траубергом. В тех случаях, когда при первом упоминании фильма не указана фамилия сценариста, авторами сценария являются сами режиссеры. После «Красной газеты» документальные фильмы Козинцев и Трауберг не снимали. Все фильмы, кроме «Дон Кихота», — черно-белые.

1937 Завершили работу над «Возвращением Максима»; фильм вышел на экраны.
Начали работу над сценарием «Выборгская сторона».
Принят в Союз писателей СССР.

1938 Съемки и завершение работы над «Выборгской стороной».
Начали работу над сценарием «Карл Маркс».

1939 Награжден орденом Трудового Красного Знамени.
«Выборгская сторона» вышла на экраны.
Поставил в Ленинградском Театре комедии «Опасный поворот» Дж.-Б.Пристли.

1940 Начал работу над спектаклем «Король Лир» У.Шекспира в Ленинградском Большом драматическом театре им. М.Горького.
Завершили работу над сценарием «Карл Маркс» и приступили к работе над фильмом.

1941 Козинцеву, Траубергу и исполнителю главной роли Б.Чиркову присуждена Сталинская премия I степени за создание «Трилогии о Максиме».
Премьера спектакля «Король Лир».
После остановки, связанной с переделками сценария, возобновили работу над фильмом «Карл Маркс», но еще до начала съемок по указанию ЦК ВКП(б) она была прекращена приказом Комитета по делам кинематографии.
Приступили к работе над фильмом «Великий лекарь» (сценарий Ю.Германа); фильм не был завершен из-за начавшейся Великой Отечественной войны.
Писал сценарии и снимал киноновеллы для «Боевых киносборников», начал съемки фильма «Это и есть Ленинград» совместно с режиссерами Л.Арнштамом и Г.Раппапортом; фильм не был завершен в связи с эвакуацией «Ленфильма».
По решению Комитета по делам кинематографии при СНК СССР вместе с другими работниками «Ленфильма» Козинцев эвакуирован в Алма-Ату.
Начал преподавать режиссуру в также эвакуированном в Алма-Ату ВГИКе (мастерская С.Эйзенштейна).

1942 Снял короткометражные фильмы «Юный Фриц» (сценарий С.Маршака) и «Однажды ночью» (сценарий А.Ольшанского; входил в киноальманах «Наши девушки»); фильмы на экраны не выпущены.
Работали над сценарием «Город в кольце».

1943 Написали сценарий «Буря».
Начал постановку спектакля «Отелло» У.Шекспира в Ленинградском академическом театре драмы им. А.С.Пушкина, эвакуированном в Новосибирск.

1944 Премьера спектакля «Отелло».
Во ВГИКе создана режиссерская мастерская Козинцева.
Возвратился в Ленинград.
Начали съемки фильма «Буря».

1945 Завершили работу над «Бурей» (перед самым окончанием фильм переименован в «Простые люди»).

1946 Начал работу над фильмом «Пирогов» (сценарий Ю.Германа).
Опубликовано постановление ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь» (1-я серия)»; наряду с фильмами «Большая жизнь» (режиссер Л.Луков), «Иван Грозный» (режиссер С.Эйзенштейн) и «Адмирал Нахимов» (режиссер В.Пудовкин) в нем подвергся резкой критике фильм «Простые люди»; выпуск фильма на экраны был запрещен.

1947 Завершил работу над «Пироговым»; фильм вышел на экраны.

1948 Козинцеву, Герману, Москвину, Енею и исполнителю главной роли К.Скоробогатову присуждена Сталинская премия II степени за фильм «Пирогов».
Написал с Германом сценарий «Белинский»; по указанию Министерства кинематографии СССР сценарий объединили со сценарием Е.Серебровской.

1949 Начал съемки фильма «Белинский».

1950 Присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.
Завершил работу над «Белинским».

1951 После коренных переделок сценария фильма «Белинский» по замечаниям художественного совета Министерства кинематографии СССР переснимал отдельные эпизоды и доснимал новые. Фильм был принят, но на экраны не выпущен.

1952 Написал с И.Эренбургом сценарий «Большое сердце» по роману Эренбурга «Девятый вал» и начал подготовку к съемкам фильма.

1953 Работа над фильмом «Большое сердце» прекращена приказом министра культуры СССР.

«Белинский» вышел на экраны.

Начал постановку спектакля «Гамлет» У.Шекспира в Ленинградском академическом театре драмы им. А.С.Пушкина.

1954 Премьера спектакля «Гамлет».

Начал с Е.Шварцем работу над сценарием «Дон Кихот».

1955 Начал работы по фильму «Дон Кихот».

1956 Фильм «Простые люди» вышел на экраны.

1957 Завершены работы по «Дон Кихоту»; фильм вышел на экраны.

Участвовал в работе X Международного кинофестиваля (МКФ) в Канне, где был представлен фильм «Дон Кихот». В период 1957—1973 годов многократно выезжал за рубеж на премьеры своих фильмов, в качестве члена жюри МКФ, на недели советских фильмов, для чтения лекций, для участия в международных шекспировских конгрессах и шекспировских юбилейных торжествах, по приглашению киноклубов и т.д.

Награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Начал работу над сценарием «Гамлет».

1960 Высшей аттестационной комиссией утвержден в звании профессора по специальности «Кинорежиссура».

Художественный совет «Ленфильма» принял литературный сценарий «Гамлет»; начало работы над режиссерским сценарием.

1961 Назначен художественным руководителем 1-го творческого объединения киностудии «Ленфильм».

1962 Начал съемки «Гамлета».

Вышла из печати книга «Наш современник Вильям Шекспир» (Л., «Искусство»; 2-е издание — 1966 г.).

1964 «Гамлет» вышел на экраны.

Присвоено звание народного артиста СССР.

1965 Организовал Высшие режиссерские курсы на «Ленфильме» и руководил ими до выпуска в 1967 году.

Присуждена Ленинская премия за фильм «Гамлет».

Начал работу над сценарием «Король Лир».

На IV Московском МКФ был заместителем председателя жюри конкурса игровых фильмов.

1966 В США вышла книга Козинцева «Shakespeare: Time and Conscience» (Шекспир: время и совесть: New York, Hill & Wang) — перевод книги «Наш современник Вильям Шекспир».

1967 На V Московском МКФ был заместителем председателя жюри конкурса игровых фильмов.

В Великобритании вышла книга «Shakespeare: Time and Conscience» (London, Dennis Dobson).

Награжден орденом Ленина.

1968 Начал работу над фильмом «Король Лир».

1970 Завершил работу над «Королем Лиром».

1971 «Король Лир» вышел на экраны.

Награжден орденом Октябрьской Революции.

Вышла из печати книга «Глубокий экран» (М., «Искусство»).

На VII Московском МКФ был председателем жюри конкурса игровых фильмов.

1971-1973 Разрабатывал замыслы задуманных фильмов «Уход Толстого», «Маленькие трагедии» по Пушкину, «Буря» по Шекспиру, «Гоголиада» и др.

1972 Награжден Золотым знаком испанского ордена «Сервантес».

Участвовал в работе специальной сессии университета Ко-Фоскари в Венеции, посвященной ФЭКСу.

1973 Выступил на Всесоюзном совещании работников кино — последнее публичное выступление в Москве.
Выступил с докладом на Шекспировских днях в Веймаре — последнее публичное выступление за рубежом.
Скончался в Ленинграде 11 мая. Похоронен на Литераторских мостках Волкова кладбища.

1973 Вышла из печати книга «Пространство трагедии» (Л., «Искусство»).
Начало публикации материалов из литературного архива Козинцева в периодических изданиях. Публикации переводились и печатались в сборниках и журналах многих стран мира.

1975 Открыта мемориальная доска на доме №4 по улице Братьев Васильевых (ныне Малая Посадская), в котором с 1939 по 1973 год жил Козинцев.

1975—1992 Книги Козинцева «Глубокий экран» и «Пространство трагедии», записи к замыслам «Гоголиады» и «Бури», сценарий Козинцева и Трауберга «Карл Маркс» были переведены и изданы в Великобритании, Венгрии, Германии, Чехословакии и Польше.

1980 На Волковом кладбище установлен надгробный памятник.
В Ленинграде проведена научно-теоретическая конференция, посвященная 70-летию со дня рождения.

1981 Вышла из печати книга «Время и совесть» (М., Бюро пропаганды советского киноискусства), в которую вошли записи из рабочих тетрадей разных лет, записи по фильму «Король Лир», записи к замыслу «Гоголиады».

1982—1986 Вышло из печати Собрание сочинений в 5-ти томах (Л., «Искусство»).

1985 Союз кинематографистов СССР провел в Москве торжественный вечер, посвященный 80-летию со дня рождения Козинцева.
Ретроспектива фильмов Козинцева на XIV Московском МКФ.
Ретроспектива фильмов Козинцева в Калькутте.

1986 Киностудией «Ленфильм» учреждена «Премия имени Г.М.Козинцева» за лучшую режиссерскую работу года.

1989 Научно-исследовательский институт киноискусства и Музей кино провели в Москве международную конференцию «ФЭКС и эксцентризм».

1994 Вышла из печати книга «Черное, лихое время...» (М., АРТ), в которую вошли записи из рабочих тетрадей разных лет, по цензурным соображениям не включенные в книгу «Время и совесть» и Собрание сочинений.
В Зальцбурге (Австрия) в цикле ежегодных выставок Исследовательского центра Макса Рейнхардта открылась выставка «Шекспир и кино». В числе представленных на выставке лучших шекспировских фильмов мира — «Гамлет» и «Король Лир» Козинцева.

1995 Научно-исследовательский институт киноискусства и Музей кино провели в Москве международную конференцию «Козинцев и Шекспир».
Ретроспектива фильмов Козинцева в Нью-Йорке.

«Основные даты жизни и творчества Г.М.Козинцева» составил Я.Л.Бутовский

СОДЕРЖАНИЕ

3 От составителей

5 **А.Я. Каплер.** О Грише, друге юности...

13 **С.И. Юткевич.** Начало

18 **В.Б. Шкловский.** О том, как родился новый эпос

20 **С.А. Герасимов.** Цельность

24 **Н.Н. Кошеверова.** Он много давал людям...

30 **М.И. Жаров.** Из книги «Жизнь. Театр. Кино»

35 **Е.В. Юнгер.** Из книги «Все это было...»

40 **Д.Э. Виницкий.** Один фильм с Козинцевым

48 **Л.З. Трауберг.** Из книги «Свежесть бытия»

51 **В.Я. Венгеров.** Наброски воспоминаний

53 **В.Д. Дорман.** Он учил нас думать

55 **С.И. Ростоцкий.** Учитель

59 **Э.А. Рязанов.** Память о Мастере

63 **О.Г. Верейский.** День у Козинцевых

66 **Е.С. Добин.** Каким я его знал

75 **Р.С. Агамирзян.** «Гамлет». 1953—1954

86 **Е.Л. Шварц.** Из дневников

94 **Л.П. Погожева.** Он хотел быть понятым

99 **И.Е. Хейфиц.** Встречи у забора

104 **Б.И. Бурсов.** Козинцев и литература

107 **Г.А. Товстоногов.** Дружба, которой одарила судьба

109 **И.И. Шнейдерман.** Человек он был...

122 **В.В. Горюнов.** Одно мерило — экран

126 **Й.А. Грицюс.** Три фильма

133 **А.А. Аникст.** Человек русской истории

140 **Пол Скофилд.** Письмо Айвору Монтегю

141 **И.А. Авербах.** Только время помогает понять...
146 **Ю.Н. Клепиков.** Привилегия искусства
149 **И.Ф. Масленников.** По законам большого формата
154 **И.М. Чурикова, Г.А. Панфилов.** Мерой совести
158 **И.В. Вайсфельд.** Наброски к портрету
160 **Е.А. Даль.** О дорогих мне людях
166 **Ю.Е. Ярвет.** «Как это было в жизни...»
170 **Э.Г. Ванунц.** Умение удивляться
176 **И.Ю. Козенкраниус.** Прирожденное чувство правды
181 **А.А. Белинский.** Тетья встреча
184 **В.Г. Адмони.** Путь в пространство
187 **Н.А. Киасашвили.** Незабываемые встречи
189 **Д.С. Лихачев.** Лицо
190 **Я.Л. Бутовский.** Посвящено Человеку
200 **Л.А. Будашевская.** Последняя статья
204 **А.Г. Козинцев.** «Ответственно пишу тебе...»
209 **С.Д. Дрейден.** Полвека...
230 **Т.Ю. Вульфович.** «Ваш Григорий Козинцев»
235 Примечания и дополнения
249 Основные даты жизни и творчества Г.М. Козинцева

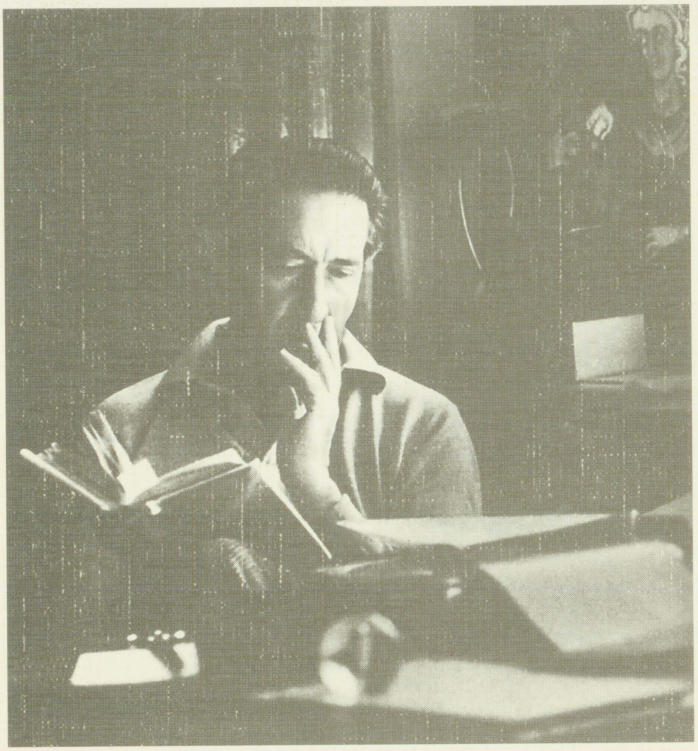
ВАШ ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ

Воспоминания

Редактор С.К. Никулин
Художник Е.Д. Селиванова
Технический редактор Т.Б. Любина
Корректоры Ю.А. Евстратова, Т.М. Медведовская

Лицензия № 030064 от 25.07.91.
Сдано в набор 10.05.95. Подписано в печать 12.02.96.
Формат издания 70x90/16. Бумага офсетная. Гарнитура таймс.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 18,72. Уч.-изд.л. 19,51. Изд. № 17.
Тираж 1000. Заказ 348
Издательство «Артист. Режиссер. Театр» Союза театральных деятелей РФ.
103031, Москва, Страстной бульвар, 10.

Отпечатано ООО "Информполиграф".
111123, Москва, ул. Плеханова, 3а



«Ваш Григорий Козинцев» —
так часто подписывал свои письма
режиссер театра и кино, педагог,
шекспировед, писатель и публицист
Григорий Михайлович Козинцев.
В этой книге о Козинцеве рассказывают
его друзья, ученики, современники.
В 1994 году
издательство «Артист. Режиссер. Театр»
выпустило книгу
Г.М. Козинцева «Черное, лихое время...»
Мы надеемся, что прочтя и собранные
в его книге записи из рабочих тетрадей,
и воспоминания о нем,
читатель ощутит как бы обращенными
к себе доверительные слова
«Ваш Григорий Козинцев»