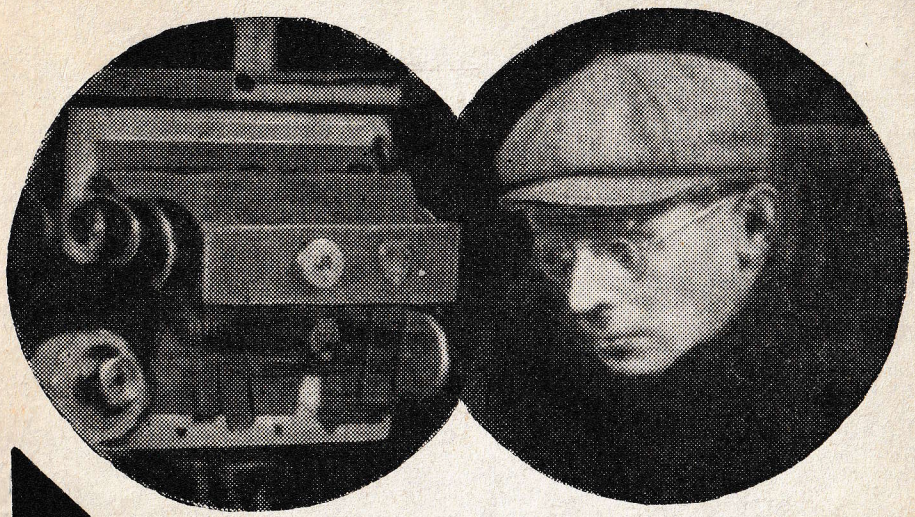


КИНООПЕРАТОР АНДРЕЙ МОСКВИН

КИНООПЕРАТОР АНДРЕЙ МОСКВИН

ОЧЕРК ЖИЗНИ
И ТВОРЧЕСТВА

ВОСПОМИНАНИЯ
ТОВАРИЩЕЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ
ОТДЕЛЕНИЕ
1971

778 С
К41

8-1-5
158—71

Ф. Г. ГУКАСЯН

АНДРЕЙ МОСКВИН

ВВЕДЕНИЕ

Вокруг имени Андрея Николаевича Москвина создано немало легенд. Для многих характер этого молчаливого человека оставался загадкой. Еще более странной казалась его творческая судьба. Недоучившийся инженер-путеец первыми же двумя картинами, снятыми в 1925 году, вошел в число лучших операторов страны. И потом, из картины в картину, открывая новые возможности камеры, объективов, пленки и света, он вместе с А. Головней, Э. Тиссэ, А. Левицким превратил ремесло фотографа-съемщика (так называли тогда операторов) в искусство.

Операторское видение Москвина обладало поэтической силой. Его кадры стали образцом, его открытия вызвали к жизни ленинградскую операторскую школу. Имя Москвина, создателя великолепных живописных композиций на экране, стало известно и за рубежом. Последователи и подражатели пытались канонизировать приемы и методы съемки, найденные Москвиным. А признанный всеми мастер пересматривал свои творческие позиции и прежние установки. Кино взрослело, постижение мира на экране становилось более глубоким. Это Москвин понял одним из первых. Звук, цвет, широкий экран стали в его руках средством выражения мысли, проникновения в глубины человеческого характера.

Авторитет Москвина в кругах специалистов становился все больше. Его доклады об оптике, фотометрии обсуждались в Академии наук. Совета и помощи Москвина искали создатели пленок, объективов, камер. Многое из новой кинематографической

техники не только впервые проверялось на практике Москвина, но и рождалось по его предложениям и разработкам. Его технические идеи смелы и оригинальны. Поиск художника подкреплялся инженерным расчетом.

Рационализм, деловитость вносил Москвин и в свой быт, отношения между людьми. Он выработал особый стиль поведения на съемочной площадке — экономичность движений, абсолютная точность указаний, лаконизм оценок. Мало кто знал, что безукоризненный профессионализм добывался ценой мучительных размышлений, бесконечных опытов, основательной подготовкой к съемкам каждого кадра.

В отношениях с людьми Москвин был сух и деловит. Говорил кратко. Любил афоризмы. Так это выглядело внешне.

На самом деле за сухостью тона и краткостью слов скрывалась необычайная чуткость к людям. Многие на «Ленфильме» в трудную минуту чувствовали поддержку Москвина. В его архиве хранится огромная пачка характеристик на нынешних операторов «Ленфильма» — это рекомендации и просьбы Москвина, направленные в адрес руководящих инстанций. В них он пишет о художнических и профессиональных качествах своих молодых коллег, ассистентов и учеников, просит доверить им самостоятельную работу.

Он внимательно приглядывался к работе молодых операторов. Больше того, чувствовал себя в ответе за них. Но никогда не был добрым дядюшкой, готовым простить ошибки бездельника или ремесленника. В своей дружбе с людьми он был требовательным и трудным, не любил пустословия. Самые сложные профессиональные вопросы умел решать в как бы случайном проходном разговоре. Если он не находил в своем собеседнике ответной работы мысли, если его советами пользовались лишь как готовыми рецептами, если он видел на экране бездумное ремесленничество, он действительно терял интерес к таким людям. И тогда он становился беспощадным к ним. До сих пор на «Ленфильме» рассказывают историю о том, как Москвин перестал кланяться с одним оператором. Между ними не было ссор, не было повода и к личным обидам, просто отношение этого преуспевающего оператора к своей профессии было оскорбительным. В его ремесленнической готовности снимать все Москвин видел неуважение к профессии. В этом поступке не было ни высокомерия, ни заносчивости. Была непримиримость к приспособленчеству и огромная, ставшая целью и оправданием жизни любовь к своему делу.

Последние полтора года жизни Андрей Николаевич готовился к съемкам фильма «Гамлет». Искал места натурных съемок, испытывал и подбирал новые сорта пленок, думал вместе с режиссером над экранным воплощением великой трагедии. Работа захватывала Москвина масштабом мысли, сложностью задачи. В кинематографических образах должна была зажечься страсть великого классического произведения.

Полтора года — срок достаточный для создания картины — прошли в тревогах и волнениях; дважды работа над фильмом прерывалась. «Надо ли нам заниматься экранизацией «Гамлета», когда на родине Шекспира уже поставлено несколько вариантов этого фильма, и совсем неплохо»,— говорили одни оппоненты фильма. «Будет ли такой фильм иметь общенародный интерес? Не слишком ли увлекается режиссер, называя Шекспира нашим современником?» — говорили другие. Постановка фильма все откладывалась. Предпочтение было отдано фильмам-однодневкам, понятие современного подменялось злободневным. Место «Гамлета» в производственном плане «Ленфильма» заняли другие фильмы. Сегодня их уже никто не помнит.

«Гамлет» был поставлен спустя три года. Оператором фильма стал ученик Москвина — Ионас Грицюс.

И все-таки, когда фильм обсуждался на художественном совете «Ленфильма», одним из первых был назван оператор Москвин. Это не дань уважения и не обычная вежливость. «Хотелось бы сказать о человеке, фамилии которого нет в титрах, но человек этот был с нами. Москвин вспоминался нами каждый день... почти на каждой съемке можно было услышать: так сказал бы Андрей Николаевич, так поступил бы»,— этими словами начал свое выступление постановщик фильма Г. М. Козинцев.[1] В трудную минуту,— а таких в процессе постановки бывает немало,— на помощь приходил опыт работы с Москвиным: вспоминалось, как изобретательно решал он сложные технические задачи, как безжалостно отказывался от эффектных находок, если они мешали главному — работе актера.

И сегодня в павильонах и цехах «Ленфильма» можно услышать фразу: «Андрей Николаевич сказал бы так...» В ней ключ к пониманию Москвина.

[1] Стенограмма обсуждения фильма «Гамлет» на художественном совете киностудии «Ленфильм» от 30 марта 1964 г. хранится в Информбюро студии.

С «Ленфильмом» связана вся операторская жизнь Андрея Николаевича. Здесь, в коллективе единомышленников, вместе с Г. М. Козинцевым, Л. З. Траубергом, Е. Е. Енеем он вырос в крупного художника. Без жизни этого коллектива, без сложных процессов, в которых формировался революционный кинематограф, понять и объяснить творческую судьбу Андрея Николаевича Москвина нельзя.

В кинематограф А. Н. Москвин пришел в 1924 году, уже успев к этому времени проштудировать несколько курсов, сначала на химическом факультете Ленинградского технологического института, а затем в Ленинградском институте путей сообщения. Учеба совмещалась с работой на строительстве железной дороги и в изыскательских партиях. На студию «Севзапкино» он попал случайно, в кинематографию же, в операторскую профессию его притягивало увлечение фотографией, искусством, техникой.

Родился А. Н. Москвин в 1901 году, в семье инженера, где все, по его словам, прививало «привычку к точности, здравому смыслу, учету обстоятельств, веру в возможности техники». Глубоко образованная и интеллигентная семья с раннего детства научила мальчика мыслить самостоятельно, ценить знания. Жизнь в Царском Селе, где все было связано с именем Пушкина, делала поэзию понятной и близкой. Жемчужины русской архитектуры — работы Растрелли, Камерона, Кваренги, Росси — с детства окружали мальчика, прививая ему художественный вкус. Юношей он начал увлекаться стихами, изучал живопись, литературу, музыку. Но, пожалуй, самым большим увлечением оставалась техника. Ее возможности изумляли. Много позже Москвин писал об этом периоде: «На наших глазах менялся мир. Казавшееся невозможным становилось явью. Таким детским свершившимся «невозможным» было для меня первое знакомство с кинематографом, с хроникой о первом полете первого аэроплана... Вскоре мне удалось уже руками потрогать настоящий самолет, державшийся в воздухе около двух минут, и поглядеть вблизи на летающего человека. После этого любое «невозможное» стало вполне достижимым, стоило лишь захотеть. И мне хотелось тогда соорудить «вечный двигатель», слетать на Луну или уж, в крайнем случае, на Северный полюс.

И именно это мое увлечение техникой и ее романтикой привело меня в кинематограф, технические возможности которого

представлялись мне в «белых пятнах» неисследованного и неиспользованного».

Очевидно, и фотография привлекала юношу сочетанием техники и искусства. Увлечение ею началось еще в реальном училище. Первые фотографические опыты сблизили Андрея Москвина с гимназистом Вячеславом Гордановым, который позже станет одним из ведущих операторов «Ленфильма» и вместе с Москвиным возглавит ленинградскую операторскую школу. Юноши увлекались фотографическими работами Давида Октавия Хила, Роберта Адамсона, Эдуарда Стейкина. Такие фотографии, как «Портрет Матисса» Эдуарда Стейкина или его же «Автопортрет», вступая в соперничество с живописью, свидетельствовали о рождении нового искусства, пока еще очень мало известного.

Юноши начали экспериментировать с объективами, фильтрами, пробовали разную — пока домашнюю — технику освещения. На многие размышления натолкнул их один снимок, сделанный В. Гордановым. «Этот снимок [портрет Москвина] поразил нас своей выразительностью,— рассказывает в своих воспоминаниях В. Горданов.— Он был совершенно не похож на все, что нам тогда приходилось видеть в этой области. Сильные световые блики выхватывали из темноты лицо и руки, скользили по книге и спинке кресла и контрастировали с трепетными, уводившими в темноту тенями. Сейчас я вспоминаю о нем с улыбкой, но тогда он имел для нас огромное значение, ибо приоткрывал горизонты какого-то нового фотографического видения, пути какой-то тогда еще для нас не ясной выразительности, осуществляемой средствами фотографии».[1]

Это новое юноши чутко улавливали в той роли, которую может играть в фотографии световое пятно. Уже первые фотографические опыты убедили их, что свет имеет значение не только экспонометрическое. Он может передавать авторское отношение к снимаемому, фиксировать внимание на главном, уводить в тень второстепенное. Опыты с световыми пятнами и бликами — так называемым направленным светом — увлекли их. Но направленный свет давал на пленке чрезвычайную контрастность изображения, жесткость освещения. По совету И. М. Пономарева, известного русского фотографа-педагога, Москвин рассчитал и поставил на аппарат новый объектив — обыкновенную лупу, которая и сняла жесткость и контрастность.

[1] «Искусство кино», 1963, № 7, стр. 105—106.

Мягкий рисунок изображения к краям фотографии переходил в нерезкость. Москвин и Горданов начали широко применять открытый ими способ съемки. Возник псевдоним, составленный из начальных букв обеих фамилий — Амгор. На этих фотографиях стоит тщательно выписанная москвинским почерком, состоящим как будто из одних острых углов и прямых линий, подпись Amgor.

Конечно, любительские занятия фотографией не могли дать профессиональных навыков и знаний, необходимых оператору. Опыт работы с фотографией подсказывал лишь, что характер изображения в большой степени зависит от объектива и характера освещения и что эти средства — объективы, способ освещения — нельзя рассматривать лишь как факторы технические. Они могли выражать настроение, чувство и замысел их автора, фотографа-художника.

Зато учеба на химическом и инженерном факультетах выработала привычку к научному мышлению. Знание точных наук позволило молодому оператору изучить сложные фотохимические процессы, в результате которых создается на пленке изображение, а знакомство с механикой помогло быстро овладеть кинокамерой. Москвин подошел к ней без страха и с первых же самостоятельных шагов в операторском деле подвергал сомнению ее совершенства. Пожалуй, именно эти черты — «привычка к точности, здравому смыслу, учету обстоятельств», умение применить свои технические знания в операторской области, окруженной в те годы ореолом магической таинственности, были новаторскими. Помноженные на художественную одаренность Москвина, они стали тем фундаментом, на котором выросло искусство оператора.

Надежда Москвина на «белые пятна неисследованного и неиспользованного» полностью оправдалась. В те годы студия «Севзапкино» была полукустарным заведением. «Маленькое ателье, в прошлом не то оранжерея, не то фотография. Стены застеклены, из осветительных приборов, прикрытых железными корытами, падают осколки углей и обжигают актеров. Техника — два старых аппарата Патэ. Все покупное, изношенное».[1]

Так или почти так выглядели все киностудии страны. Допотопная съемочная и осветительная аппаратура, наспех приспособленные под ателье помещения кафешантана — вот что получила в наследство от дореволюционного кинематографа молодая советская кинематография. Еще хуже обстояло дело с «художественным наследием» дореволюционного русского кино, тяготевшим над многочисленными операторскими кадрами. Первые серьезные операторские работы А. Левицкого, Е. Славинского, Л. Форестье, Н. Козловского тонули в ворохе киномакулатуры. «Театрально-бутафорская эклектика полутемных «интерьеров», пошлейшее фотографическое оформление «портретов» любимых героев памятной «золотой серии», нелепые композиционные законы и рецепты — все это тяжелым грузом обломков рухнуло на плечи советской кинематографии, пытавшейся освоить новую технику с помощью подобной «художественной культуры».[1] «Законы и рецепты» формировались точно и казались безошибочно верными. Соблюдение их гарантировало от неудач, позволяло работать спокойно — без размышлений, поисков.

Точки съемок были известны заранее: «Вначале всю сцену целиком, потом аппарат придвигали ближе, крутили средние, изредка крупные планы. Если события происходили ночью, пленку красили синим цветом, солнечные сцены — желтым, лесные — зеленым...»[2]

«Секреты профессии» ревниво охранялись. Больше того, вокруг них шаманили. Один из старейших русских операторов Л. О. Дранков отказывался подойти к ручке аппарата, если не был обут в белые парусиновые ботинки. «Счастливая» пара ботинок сопровождала оператора во все поездки, он надевал их в дождь и в вёдро, то ли не доверяя своему умению, то ли интригуя окружающих.

А в это время Эдуард Тиссэ, уже прославивший себя хроникой гражданской войны, вместе с С. М. Эйзенштейном опрокидывая все принятые до того в кино законы «красивого», превращая такой «неэстетический» материал, как цеха заводов, станки, трубы в поэтический фильм о революции — «Стачка».

Прошедшие школу гражданской войны операторы А. Левицкий, Э. Тиссэ, Г. Гибер и другие сняли километры пленки в окопах польского фронта, в Крыму, на юге России. А игровое кино еще жило старыми понятиями. Красивое заламывание рук и глицериновые слезы салонных звезд, героические позы, в которых эффектно умирали герои-любовники, теперь изобра-

[1] Г. Козинцев. Глубокий экран. «Новый мир», 1961, № 3, стр. 161—162.

[1] В. Вильсен. Изобразительное построение фильма. М., Кинофотоиздат, 1936, стр. 199.

[2] Г. Козинцев. Глубокий экран. «Новый мир», 1961, № 3, стр. 162.

жавшие революционеров (например, в фильме 1923 года «Дворец и крепость»), ничего общего не имели с борьбой, которая шла в стране. Новое кинематографическое искусство, рожденное в лентах хроникеров, накапливало силы. Темп его роста еще был медленным. Впереди предстояла борьба за утверждение нового, невиданного на экране героя — восставшего революционного народа и мучительные поиски выразительного языка, такого же смелого, яркого и патетического, как сама революция. Все это предстояло...

В течение 1924—1925 годов Москвин работал ассистентом у таких операторов студии «Севзапкино», как Ф. К. Вериго-Доровский, Н. Д. Далматов, Н. Ф. Ефремов. Его обязанности были нехитрыми. Так, например, у Ефремова он должен был носить штатив, иногда «дед» — так звали оператора студийцы — раздабривался и разрешал Москвину поднести к месту съемки и сам аппарат. И все-таки настойчивый и упорный интерес молодого человека к операторской профессии взял свое. Когда заболел оператор С. Беляев, который должен был в помощь А. Головне второй камерой снимать уникальный материал опытов в «Механике головного мозга», к камере стал А. Москвин. В. И. Пудовкин и А. Д. Головня сразу же обратили внимание на молчаливого молодого оператора.

Кадры Москвина вошли в окончательный монтаж фильма. А знакомство А. Н. Москвина с А. Д. Головней превратилось в дружбу, которая с годами становилась все теснее.

Все это время А. Москвин продолжал вместе с В. Гордановым — тот уже учился в Ленинградском кинофототехникуме — заниматься фотографией, постепенно его интерес становился профессиональным. Юноши показывали свои фоторабоы специалистам Н. Н. Муравейскому, проф. В. В. Берингеру, И. М. Пономареву. Фотоснимки выделялись своей живописностью. Мягкий рисунок, неровное — пятнами и бликами — освещение, трепетное и «живое». Однажды эти снимки попались на глаза молодым режиссерам «Севзапкино» Г. М. Козинцеву и Л. З. Трауберу, собиравшимся поставить свой первый полнометражный фильм. Они предложили Москвину начать работать с ними над фильмом «Чертово колесо». Предложение было принято. Но осуществить его оказалось не так-то просто. Дирекция студии наотрез отказалась выдать киносъемочный аппарат молодому неопытному ассистенту оператора. «Тогда,— рассказывает Л. З. Трауберг,— Козинцев и я дали расписку, что мы гарантируем целость аппарата. Не знаю, чем бы мы заплатили, но такую

расписку мы дали. Нам говорили — молокососу давать аппарат — вы с ума сошли! И получился у нас казус с аппаратом. Очутились мы на американских горах, и нам пришла в голову идея — поставить аппарат на тележку. Так и сделали. Тележка тронулась, и мы увидели, что Москвин не сможет удержать его во время движения. Когда мы выехали из последнего туннеля, оказалось, что аппарат уцелел, а Москвин сильно ушибся».[1]

Эта история очень характерна для Москвина.

«ЧЕРТОВО КОЛЕСО»

Встреча с А. Москвиным для Г. Козинцева и Л. Трауберга не была случайной. Они пришли на «Севзапкино» только на год раньше Москвина и успели снять две эксцентрические короткометражки: «Похождения Октябрины» и «Мишки против Юденича». Как фильмы, так и манифест фэксов — молодые кинорежиссеры и их соратники называли себя «Фабрикой эксцентрического актера» — провозгласили решительный отказ от опыта, накопленного к этому времени не только кинематографом, но и театром, и литературой. Декларировалась ориентация на «низовое», площадные жанры — цирк, балаган.

Высшей точкой представления был признан трюк, само представление понималось как «ритмическое битье по нервам», а игра актеров — как кривляние, гримаса, выкрик. Вспоминая об этих годах, Г. М. Козинцев пишет о «чепухе заемных слов и безрассудстве возраста», о невнятице стремлений «молодежи и бунтов пестроте ее нелепых выдумок». Оглушительные лозунги и безапелляционные программы выражали одно — «ощущение новизны происходящего в жизни казалось этой молодежи невозможным совместить со старыми формами искусства. И все старались найти какие-то неведомые, новые формы».[2]

Однако за развязными и безапелляционными лозунгами и декларациями скрывались упорные и напряженные поиски нового искусства.

Трудная, богатая событиями жизнь 20-х годов заставляла над многим задумываться, под напором жизненных событий

[1] Стенограмма лекции Е. С. Добина «Творчество Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга» (24/XI 1947), выступление Л. З. Трауберга. Стенограмма хранится в библиотеке Ленинградского Дома кино.

[2] «Новый мир», 1961, № 3, стр. 158.

лихие лозунги и головокружительные трюки первых короткометражек легко обнаружизали свою надуманность.

Уже к началу работы над «Чертовым колесом» многие положения фэксовского манифеста изжили себя, но дух искательства, пожалуй, стал еще неукротимей.

Под сомнение ставилось все — не только сюжет, выбор темы, его решение, но и принципы актерской работы и способы подачи материала — точка зрения камеры, смена планов, съемки в декорациях и т. д. Уже в «Октябрине», в противовес «севзапкиновским» салонным фильмам, действие было вынесено на крыши многоэтажных зданий, события происходили на памятнике Александру III, на крыше трамвая и на пожарных лестницах, на карнизах Исаакиевского собора и т. д. Бешеный ритм действия, непривычные места съемок ставили перед оператором невероятно трудные задачи. Маститый оператор «Севзапкино» Верниго-Доровский согласился снять эту странную и забавную короткометражку. С бесстрастием опытного ремесленника — мастера на все руки — он усердно снимал то, что было задумано режиссерами. Фэксам же, страстно уверенным, что они создают новое, революционное искусство,— как известно, они, в противовес всевозможным богемным студиям тех лет, называли свою мастерскую фабрикой, поддерживали в ней железную дисциплину, требовали от учеников самозабвенной отдачи работе,— на «Севзапкино», очень далеком по духу от их мастерской, нужно было не холодное ремесло оператора, а увлеченность единомышленника, готового вместе с ними погрузиться в захватывающие и вместе с тем мучительные поиски нового языка кино. Таким оператором стал для них А. Москвин. Их не пугало то, что Москвин еще никогда не держал в руках камеры, для фэксов это было даже достоинством — уж этот оператор наверняка не отягощен грузом эстетики золотой серии, его не будут держать в плену принятая номенклатура планов, «законы» освещения. Так это и было. Законы рождались в процессе поисков, в сложном, напряженном и увлекательном труде. И это были уже законы не ремесла, а искусства.

Сценарий «Чертово колесо», написанный А. Пиотровским, был мелодрамой на советском материале. Его герои — матрос с легендарного крейсера «Аврора» Ваня Шорин и девочка Валя,— познакомившись, так увлекаются друг другом, что матрос, опоздав на свой корабль, чуть не оказывается дезертиром, а девушку, вернувшуюся домой со своим новым дружком только утром, злодей-отец выбрасывает на улицу.

Случайное знакомство — и герои втянуты в воровскую среду. Первое участие в «мокром» деле, перипетии блатной жизни и, наконец, к финалу бунт героя против банды, возвращение на корабль.

Эта вполне добротная мелодрама была последовательно выдержана в традициях жанра: наивное противопоставление сил добрых и злых — легендарный крейсер и воровская «хаза»,— жестокая любовь, которая толкала матроса с «Авроры» в шайку воров, и недвусмысленно выраженный морализаторский пафос. Все обещало весьма ординарную картину... если бы не одна режиссерская поправка — желание внести в картину «темп эпохи». Правда, под «темпом эпохи» фэксы пока понимали «остраненность», сгущенность жизненных явлений в фактах и деталях, поражавших своей необычностью, яркостью, экзотичностью.

И тем не менее поиски «темпа эпохи» сыграли положительную роль. Создателям фильма — эта задача сразу же увлекла и Москвина — хотелось вынести действие мелодрамы на улицы, в городские парки, в толпу, они задумали снять многие эпизоды фильма не в фанерных декорациях, а в подлинных воровских «хазах», заброшенных и разрушенных домах. Вот почему вместо охраняемого сада, где по замыслу сценариста должно было состояться знакомство Вани и Вали, появился Народный дом Петроградской стороны с его необычной, праздничной атмосферой, с огромными толпами развлекающегося народа, аттракционами, чертовым колесом, американскими горами.

Постановщики решительно восстали против традиционного грима — они требовали, чтобы в фильме снималась настоящая шпана, придирчиво отбирали типаж, добиваясь подлинности «фактуры».

Это ставило перед оператором весьма трудные задачи. Местом и объектом съемок становились ночные улицы, развалины, ночные массовые гулянья Народного дома. И если задача, поставленная режиссерами, была Москвину ясна, то пути ее реализации, ее технического решения, подсказать никто не мог — опыта ночных массовых съемок не было, подлинная фактура жизненного материала для «севзапкиновских» операторов еще большого значения не имела.

«Согласно обычаям и возможностям такие сцены (ночные.— Ю. Г.) снимались тогда днем (против солнца),— вспоминает Г. М. Козинцев,— а потом пленка вирировалась синей краской. Первую мы отвергли сразу, съемка ночью потребовала бы

передвижных электростанций (их не было и в помине) и целого арсенала осветительных приборов (лампы были наперечет)».

Любому маститому оператору было ясно, что задача эта технически неосуществима. Москвин взялся за ее решение.

На первой же съемке — о ней рассказывают в своих воспоминаниях Г. М. Козинцев и оператор А. М. Назаров, бывший в те годы лаборантом,— Москвин продемонстрировал поразительную самостоятельность и независимость операторского мышления. Принятая в те годы техника освещения была им решительно нарушена. Старые рецепты здесь не годились. Освещать фигуры действующих лиц — а в этом эпизоде таким действующим лицом была развлекающаяся толпа — и фон, на котором происходило действие, было нелепо. Света хватило бы в лучшем случае на то, чтобы зафиксировать на пленке лишь первые ряды стоявших. Здесь нужно было другое — поймать дыхание толпы, найти ее образ. Над толпой натянули проволоку, на которой работала цирковая артистка. Москвин решил снимать сцену на контровом свету, он направил все имевшиеся у него лампы в воздух, поверх голов толпы, туда, где танцевала на тоненьком луче проволоки циркачка. Но ламп было мало, света не хватило — луч света жестко вырвал из темноты тонкую светлую полоску, все остальное пропадало в черном бархате ночи. Надо было заставить этот воздух «жить», «дышать». На контровом свету это можно было сделать только с помощью дыма. Москвин попросил всю массовку закурить, направил вверх лучи осветительных приборов — и массы воздуха ожили, задвигались, в мягкой воздушной перспективе прорисовались контуры толпы. Теперь луч света вырывал из темноты напряженные лица зрителей, поднятые вверх, хрупкую фигуру танцовщицы на канате. Толпа, то сдерживая дыхание, напряженно следила за каждым шагом циркачки, то взрывалась аплодисментами и ревом восторга.

Эффект этих ночных съемок был поразителен. В сравнении с ними плоский черный задник и подкрашенная пленка обычной «севзапкиновской» ночи сразу же обнаружили свое бутафорское происхождение. Но в руках Москвина ночная натура приобрела не только достоверную фактуру: используя эффекты ночного освещения, Москвин создал своеобразно поэтическую атмосферу народного парка. Аттракцион, развлекающаяся толпа стали не мертвым фоном, на котором произошла встреча героев, а живой средой, водоворотом веселья, смеха. Закружились, засверкали в ночи фейерверки огней, заструились световые фонтаны.

Ваня Шорин и его новая подруга, завороженные зрелищем, захваченные веселящейся толпой, потерялись в ней, забыв о времени.

Режимные съемки, то есть съемки в то короткое время, когда день уже кончился, а ночь только наступает, и подсветка натуры очень быстро вошли в кинематографический быт. После этих кадров Москвина по-прежнему снимать было невозможно.

Почти два года спустя Тиссэ и Эйзенштейн, снимая в «Октябре» ночную сцену выступления В. И. Ленина у Финляндского вокзала, осветили тысячную массовку мощными метровыми прожекторами. В скрещении их лучей возникла фигура В. И. Ленина, затаив дыхание слушали своего вождя революционные рабочие Петрограда. Сцена эта не имела себе равных в мировом кинематографе, как верно пишет А. Д. Головня, «ни по масштабу, ни по технике выполнения». А главное, по тому заряду революционного подъема, в едином порыве которого жили вождь Революции и тысячные толпы восставшего народа. В этих кадрах была и доля труда Москвина,— он первым у нас ввел в кинематографический быт понятие режимных съемок, первым использовал подсветки на ночной натуре.

Если бы Москвину сказали, что его режимная съемка — открытие, он бы буркнул в адрес собеседника что-нибудь нелестное и очень коротко объяснил бы, что он всего-навсего решил то, что было задумано режиссерами. С первых же шагов работы в кино его главной заботой было желание как можно глубже проникнуть в сценарный и режиссерский замысел фильма, как можно органичнее, точнее выразить его, подчинив этому свое, тогда только еще рождающееся операторское искусство.

Именно поэтому никогда, ни в одном фильме Москвина, начиная с его первой картины «Чертово колесо», мы не найдем кадров, которые имели бы задачей демонстрацию блистательного мастерства оператора. На протяжении сорокалетней работы в киноискусстве менялись стиль и манера Москвина, обогащалась его художественная палитра, но всегда неизменным оставалось одно: понимание, что его операторское искусство — только часть огромного коллективного труда, а гармоничное единство всех усилий — непременное условие создания настоящего произведения киноискусства.

Как и во всякой мелодраме, в «Чертовом колесе» мир, о котором рассказывал фильм, был жестко поделен авторами на добрый и злой, и эти две его составные — легендарный крейсер

и воровская «хаза» — отличались друг от друга, как черное от белого. Мир крейсера — это мир порядка, ясности, чистоты, организованности. Оператор строит здесь четкие, по преимуществу линейные композиции, с резким делением света и тени. В узком луче света строгая шеренга матросов, блестит надраенная медь, сверкает мокрая палуба. Четкий рисунок корабельных линий, то убегающих вверх, то выстраивающихся по горизонтали в жестко организованные ритмы, оператор подчеркивает освещением. Границы света и тени намеренно контрастны, они подчеркивают лишь привычный корабельный порядок, строгую рациональность его быта.

Иные задачи решает оператор этими же средствами — резкими контрастными сопоставлениями света и тени — в таких эпизодах, как Народный дом, студия пластических искусств. Здесь композиции изощренные, причудливо меняющие свой рисунок, подвижные. Над всем господствует свет, световые пятна. Предметы как бы потеряли свои четкие контуры, границы их зыбки, изменчивы. В тенях прячется безобразное. Безжалостный свет обнаруживает уродство обитателей «хазы», он жестко прорисовывает фигуры и лица людей, обнаруживая похабные улыбки, ощерившиеся в угрозе гнилые зубы, тупую силу по-бычьи напрягшихся шей. Темнота здесь обволакивает все, да, именно обволакивает — с этим свойством москвинского света мы еще встретимся не раз. В глухих углах она прячет человеческое отребье — обитателей «хазы».

Но в расстановке света и тени нет графической жесткости. Свет костра и ресторанная люстра вырывают из вязкой темноты лица людей. Чуть меньше пламя костра, и человек ушел в тень, затаившись в непрочном укрытии ночи. Точной расстановкой света и тени, ювелирной градацией освещенности оператор «оживляет» тень. Отблески костра в «хазе», зажженный луч фонарика в студии пластических искусств прорисовывают фигуры прячущихся в темноте.

Но были в фильме кадры, в которых нарядность светового рисунка, изощренность композиции, выразительные сопоставления света и тени уступали место другим решениям.

Утро. В косых лучах солнца по улице звонким строем шагает красноармейский отряд. С завистью и тоской в глазах провожает его Ваня — он впервые почувствовал себя посторонним этой привычной и понятной жизни.

Мягкая тень утренней листвы на его лице, легкая дымка, окутывающая улицу, спешащие прохожие, отряд, чеканящий

шаг,— в этом была поэзия города, живущего своей будничной жизнью. Здесь палитра оператора изменилась не случайно. Ласковым, уютным, родным увидел город этим утром Ваня.

Таких кадров в фильме было немало. Это утренний проход влюбленных по улицам города, сцена на городском бульваре, в порту — все они в контраст эпизодам «хазы» были решены в спокойных уравновешенных композициях, и город представал в них в своем размеренном будничном ритме.

Мир, окружающий героя, жил, дышал.

Комбинации световых решений начинающего оператора и сегодня удивляют своей осмысленностью и многообразием. В первой экранной работе Москвин доказал, что расстановкой света и тени, умелой игрой света можно было изменить не только лица людей, усилить или уменьшить эмоциональный заряд кадра. Можно было выразить мысль.

Далеко не все еще было освоено молодым оператором. На многие вопросы он еще не мог найти ответа. Рядом с прекрасными кадрами ночной натуры были в фильме и вирированные синей краской — под ночь — планы корабля. Контрастность света и тени порой была грубой и жесткой. Еще неясны были возможности, таящиеся в портретных характеристиках. Не хватало умения, опыта. Но одно несомненно: это были первые шаги не робкого ученика, а смелого мастера, решительно ломавшего все установившиеся каноны ремесла.

Новым словом в операторском искусстве была и попытка Москвина снимать с движения. Впервые в отечественном кинематографе в «Чертовом колесе» камера сдвинулась с мертвой точки, задвигалась вместе с героями.

В таких эпизодах, как катанье на американских горах и чертовом колесе, точки съемки менялись с головокружительной быстротой, ракурсы поражали. То камера вместе с героями неслась по американским горам — ее движение захватывало, завораживало,— то, отделяясь от них, показывала Ваню и Валю прикованными на чертовом колесе; и как бы неожиданна ни была ее точка, она пыталась выразить настроение и чувства героев.

Перед глазами зрителей с молниеносной быстротой проносились пейзажи, накренившись, небо наползало на землю, на секунду переместившись, земля и небо снова занимали свои места, но земля не становилась прочной, твердой опорой, а небо было совсем рядом. Потом поезд входил в туннель, и на темноту надвигалось огромное слепящее солнце. Эффект

был удивительным. Из стороннего наблюдателя зритель становился как бы участником головокружительной игры.

Камера вместе с чертовым колесом начинала бешеное движение по кругу. Отрывались, сбрасывались с круга тела тех, кто не сумел удержаться на чертовом колесе, проносились искаженные от напряжения лица людей, детали фигур, толпа наблюдающих. Но вот камера поднялась выше,— на чертовом колесе, снятом сверху, две фигурки — Вани и Вали — распластанных, но цепко держащихся. Наплывом появляется на чертовом колесе циферблат часов, Ваня и Валя тянутся к стрелке, пытаясь задержать ее бег,— этой метафорой авторы фильма выражали вихрь чувств, охвативший героев, их желание остановить время.

Как известно, еще в «Октябрине» Вериго-Доровский вместе с режиссерами фильма устанавливал камеру на верхушке Ростральной колонны и на крышах ленинградских зданий, пытаясь найти необычный ракурс, поразить новизной точки зрения. Точка съемки и движение камеры для Москвина и режиссеров фильма в лучших эпизодах «Чертова колеса» — это средства выражения настроения, внутреннего состояния героев, это способ взглянуть на окружающее их глазами.

Так в первой же экранной работе Андрея Москвина осмысливались и заново открывались возможности операторского искусства.

Было и еще одно удивительное свойство у москвинской камеры. Вещи, предметы, костюмы обретали на экране подлинную фактуру.

Ночной воздух, пронизанный светом фейерверка, обволакивал фигуры людей, на старых стенах шелушилась штукатурка. Тщательно продуманный Е. Е. Енеем костюм шпаны, в котором шик нэповского возрождения точно выражал сомнительный вкус обитателей «хазы», был блестяще обыгран оператором. Все убеждало своей вещностью, подлинностью. Придирчиво отобранный режиссерами типаж был показан с беспощадной натуральностью. Людская пена, выброшенная на поверхность жизни противоречиями нэпа, заполнила фильм.

Полуразрушенные дома, в темноте которых прячется человеческое отребье, ночные костры, вокруг которых греется бездомная шпана, восточные ресторанчики, пустынные улицы ночного города, окутанные зловещей тишиной, ощерившиеся пустыми глазницами дома, внезапно оживающие развалины — все это нарушило уравновешенность и схематизм мелодраматического конфликта. В узкие рамки мелодрамы начала врываться стихия жизни, реальные противоречия нэповской действительности. Если фильм и не раскрыл глубоко и всесторонне сущности такого явления, как воровское блатное «дно», то он точно обрисовал его внешние черты.

Постижение авторами современности, их размышления об эпохе наивны и поверхностны. Но поиски своего языка, открытия в области новых способов съемки, средств выражения, специфики кинообраза, несомненно, представляют большой интерес. Это тем более важно, что «Чертово колесо» было первым фильмом, где режиссеры Козинцев и Трауберг и художник Еней встретились с оператором Москвиным. Первый опыт показал, что в работе объединились единомышленники. В сложностях и трудностях серьезной кинематографической постановки они поверили друг в друга. Эта вера и родила коллектив, которому предстояло сыграть в истории советского и мирового кино большую роль.

«ШИНЕЛЬ»

«Чертово колесо» вызвало весьма спорное и разноречивое мнение критики. И если фильм в целом был определен «скорее как блестящий многообещающий опыт», то работа оператора многими рецензентами была названа мастерской и получила безусловное признание и одобрение. Газета «Советское кино» писала: «Снята картина хорошо. Работа оператора заслуживает похвалы вне всяких возражений».[1] Об остроте видения, выразительности композиционных построений, своеобразии манеры говорили рецензенты журнала «Новый зритель», газет «Рабочий путь», «Вечерняя Москва» и др. Москвина заметили, запомнили. В начале 1926 года студия предложила Козинцеву и Трауберг экранизацию гоголевской «Шинели». В работу сразу же включились Москвин и Еней.

Факт обращения к русской классической литературе был очень характерен для кинематографа тех лет. В те годы кино ставило все — от Пушкина и Фонвизина до Чехова и Льва Толстого. Беда была лишь в том, что «великий немой,— как метко определил Г. М. Козинцев,— был темным читателем. От классики на экране оставалась лишь выжимка фабулы и внешняя обстановка, остальное считалось некинематографичным».

[1] «Советское кино», 1926, № 2.

В полемике с этой серией иллюстративных фильмов сценарий «Шинели» написал Ю. Н. Тынянов. Он принес в кино фундаментальные знания историка литературы, мышление ученого, глубокое понимание и любовь к русской литературе. С ним в кинематограф пришла большая тема гоголевской «Шинели». Кино впервые попыталось вдуматься в классическое произведение, перенести на экран не только фабулу произведения, но и его пафос, проблематику, современное содержание. Тынянов понимал, что «у кино свои методы и приемы, не совпадающие с литературными», и поэтому поставил перед собой и другими создателями фильма задачу «перевоплотить и истолковать по-своему (то есть кинематографически) литературных героев и литературный стиль», создать «киноповесть» в манере Гоголя...»[1]

Задача была не из легких, авторы отказывались от иллюстрации Гоголя, они хотели воссоздать на экране не только события и характеры, описанные Гоголем в «Шинели», но и своеобразие его авторской манеры, стилистику, ритмический строй, то есть все то, что образует дух произведения.

Москвину предстояло найти способы и средства съемки, позволяющие перенести образную систему Гоголя с языка литературного на язык изобразительный. Для немого кинематографа это была задача небывалой трудности. Если в «Чертовом колесе» сама действительность — хорошо знакомая, близкая — подсказывала оператору изобразительный язык фильма, если городской пейзаж, увиденный сквозь призму настроений героев, полноправно входил в образную систему фильма, то здесь, в «Шинели», молодому оператору знание Петербурга, личные впечатления от города, знакомой среды мало что могли подсказать.

Петербург Гоголя поражал воображение, по словам Г. Козинцева, бешеным ритмом своего существования, гигантской непропорциональностью форм. «Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались неподвижны, мост растягивался и ломался по своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз».[2] А с гравюр и панорам

[1] Ю. Н. Тынянов. Либретто к фильму «Шинель». Ленинградкино, 1926, стр. 1.

[2] Н. В. Гоголь. Собрание сочинений, т. 3. М., Гослитиздат, 1952, стр. 16.

Невского гоголевских времен, за изучение которых вместе с режиссерами и художником сел оператор, на него смотрел город классически пропорциональных линий, ясных и четких форм. В его скромных масштабах, строгих линиях трудно было разглядеть гоголевский Петербург, где мириады карет валятся с мостов, а по ночам, когда сам демон зажигает лампы, все превращается в гром и блеск.

Создателям фильма становилось ясно, что реконструкция городского пейзажа даже по подлинным чертежам, тончайшее сохранение рисунка и линий архитектуры, пейзажа, костюма вряд ли приблизит их к постижению Гоголя, его мироощущения. Ключ к пониманию Гоголя был в другом. Надо было увидеть Петербург глазами маленького забитого человека, самого мелкого чиновника, задавленного страшным порядком николаевской России, и тогда мириады карет, растягивающиеся мосты и валящиеся будки становились реальностью. Надо было почувствовать его боль и страх перед громадой чиновничьей российской действительности, и тогда гиперболы и фантастика Гоголя становились средствами художественного анализа николаевской действительности.

Придать изображению субъективный характер, увидеть все глазами взволнованного, остро чувствующего рассказчика — это значило найти новую точку зрения камеры, иной принцип освещения, композиции. Заметим, «Шинель» снималась в начале 1926 года и вышла на экраны в мае. «Мать» в это время была еще в производстве, а «Броненосец «Потемкин» совсем недавно вышел на экран. «Великий немой» только начинал осваивать новаторский опыт этих постановок. В павильонах студии еще чувствовали себя уверенно бывшие фотографы. В большинстве фильмов камера оставалась посторонним зрителем, холодным регистратором происходящего. Постоянная высота горизонта, уравновешенная, фотографически замкнутая, статическая композиция, экспозиционный свет — все это обеспечивало привычный профессиональный уровень операторской работы.

В лучших операторских работах того времени было немало попыток различными средствами побороть бесстрастие фотографии. К наиболее характерному опыту этого рода можно отнести кадры из фильма режиссеров Ю. Желябужского и И. Москвина «Коллежский регистратор». Фильм начинается с идиллических сцен утреннего чаепития Вырина и Дуни. В комнате яркого солнечного утра победно блещет самовар, безукоризненно и прочно стоят по своим углам вещи, все в светелке

опрятно, чисто, прибрано. Ласково улыбается отцу Дуня, севшая после завтрака за прялку.

В финальной части фильма, уже после того, как Вырин возвращается в свой опустевший дом, оператор и режиссер фильма Ю. Желябужский точно повторяет композицию этого кадра.

Но снимает он ее через белую плотную сетку — как бы увиденную глазами плачущего старика. Так же спокойно стоят на местах вещи, прялка в углу и чайник на столе; но все потускнело, покрылось пылью, одичало.

Еще более интересен, на наш взгляд, следующий кадр: долгая российская почтовая дорога, в даль которой с отчаянием и надеждой всматривается Вырин. В этих кадрах не было никаких операторских ухищрений, эффект достигался другим. Здесь в пейзаже то эмоциональное напряжение и та лирическая сила — низкое, нависшее тяжелыми облаками небо, разбитая почтовая дорога, уходящая вдаль, и одинокая фигура растерянного старика,— которые и создают точку зрения героя, его настроение.

Но и этот фильм, несомненно отмеченный печатью таланта, был очень поверхностным, неглубоким прочтением Пушкина. Лукавая простота пушкинской прозы, за которой скрывалась щемящая боль и любовь к маленькому беззащитному человеку и заброшенной, захолустной России, обернулась жалостливой, сентиментальной историей старика, у которого похитили любимую дочь.

Кадры, подобные тем, что мы выше описывали, встречались и в других фильмах. Были они, как мы помним, и в «Чертовом колесе». Здесь же, в «Шинели», предстояло изменить точку зрения камеры не в двух-трех кадрах, а найти иное в принципе отношение к снимаемому, превратить камеру в участника событий, чувствующего, взволнованного. Сделать объектом экранного исследования мечты и сны героя. Иными словами, авторы фильма искали то, что мы сегодня называем субъективной камерой.

Конечно же, это были только первые шаги, но, забегая вперед, скажем, что они не были робкими. Нет! Это был поиск смелый, целенаправленный, уверенный.

Фантасмагорическая, гротескная, сдвинутая в сознании героя действительность, с болезненной силой отражающая истинные общественные связи и отношения, стала главенствующей в фильме. Башмачкин приобрел черты Пискарева и Поприщина, их мечты и безумные желания. У Акакия Акакиевича появилась

предыстория молодого чиновника, написанная Ю. Н. Тыняновым: любовное увлечение и, как цена за это,— мошенничество в департаменте. Отсюда — страх, ожидание кары, безумные видения.

Гоголевская «жалость к меньшому брату», его призыв к добру уступили место в фильме ненависти к страшному порядку николаевской столицы, ужасу перед «трупом» (Тынянов) российской действительности. Тыняновское ощущение эпохи срослось с гоголевским, страшный порядок перерастал в фантастическую химеру.

Такая односторонняя трактовка Гоголя была для двадцатых годов характерна. Во многом ее объясняет дух этого времени, с его яростным отрицанием прошлой эпохи, гневом и ненавистью ко всем формам насилия и унижения человека.

Поэтике Гоголя в одинаковой мере присущи острая гротесковая выразительность и лирическая, нервная исповедь, бытовая зарисовка и неожиданное смещение в фантасмагорию. Сложная многоструктурная природа гоголевской «Шинели» не была до конца понята молодыми кинематографистами. Черты гротеска и фантастики были вынесены на первый план.

Предметом исследования в фильме стал не гоголевский Акакий Акакиевич, не его психология, а «выжимка» — если можно так сказать — из созданного Гоголем характера, гротескное и однозначное его толкование. И тем не менее в картине сильно и страстно прозвучала тема маленького человека, задавленного громадой николаевской России. Именно она выделила фильм из потока иллюстративных экранизаций, определила его кинематографические открытия.

Фильм и сегодня поражает нас единством стилевого решения, цельностью, гармоничным выражением замысла. Это не было понято его современниками. И позже автор первого критического опыта, посвященного творчеству Москвина, утверждал, «что постановочный коллектив создал ряд талантливых деталей, не охваченных единой художественной идеей». Оператору был брошен упрек в том, что он «жадно ищет художественно-технические приемы, берется то за одну, то за другую камеру, смело экспериментирует, но лишает произведение единого стиля».[1]

«Единая художественная идея» с удивительной для начинающих, малоопытных кинематографистов последовательностью

[1] В. Гарин. Андрей Москвин. М., Госкиноиздат, 1939, стр. 9.

была проведена через все компоненты фильма. Декорация, детали, костюм, свет, ракурс, мизансцена, работа с актером — все было целенаправлено; отбор материала определяла идея бессилия маленького человека перед жестокой, тупой силой самодержавной эпохи.

В сознании запуганного, измученного Башмачкина многое сместилось, нарушились обычные пропорции мира, некоторые детали выросли до гигантских масштабов. В них выражался страх Башмачкина, его беспомощность, его неумение быть человеком.

Так появились в картине деформация предметов, фантастические видения, нарушенные пропорции: комната, похожая на гроб, чайник гигантских размеров и многое другое.

Заметим кстати, что создателей «Шинели» в двадцатые годы и позже не раз упрекали в подражании немецкому экспрессионизму.[1] Экспрессивность фильма была неверно понята. Природа ее очень далека от эстетики «Доктора Калигари». Она рождалась в России, в неистовые двадцатые годы, и истоком ее было многосложное, противоречивое и не во всем верно понятое искусство Гоголя.

Сохранить на экране ритмы гоголевской прозы, найти образ обманчивого, чудесного света, таинственной силой своей преображающего мир, погрузиться в сны и странные видения героя — эти задачи решить с помощью привычной техники было невозможно. Москвину нужна была камера подвижная, способная имитировать точку зрения героя.

Москвин конструирует «салазки», с помощью которых укрепляет камеру на себе, и с десятикилограммовым грузом на груди взбегает вслед за героями по лестницам, кружится с ними в вихре пьяного танца, вместе с Акакием Акакиевичем в страхе приникает к полу. Пожалуй, самое удивительное здесь не то, что оператор вместе с режиссерами нашел этот прием съемок, а то, что ни в одном из кадров необычная точка съемки не стала самоцелью; неожиданный ракурс содержал в себе цель художественно бесспорную.

Башмачкин видит над собой выросшую до гигантских масштабов фигуру значительного лица. Она повисает над ним тяжелой громадой, многократно увеличенная съемкой снизу, от

[1] Так, например, Джей Лейда пишет о влиянии, которое оказали на фэксов методы и стиль немецких мастеров.
См. J a y I e y d a. Kino. A history of the russian and soviet film. George Allen and Unwin etd., 1960. Museum street, London, p. 201.

пола. А фигура робкого Акакия Акакиевича, снятая с вышки, кажется беспомощно маленькой на огромном пространстве паркета.

У подножия холодного гранитного цоколя терялась фигурка перепуганного чиновника, с высоты пьедестала на него глядел с величавым безмолвием сфинкс, и, объятый ужасом и страхом, Акакий Акакиевич метался в ночи.

В этих ракурсных планах концентрируется, сгущается до ясности математической формулы основная идея экранизации — противопоставление маленького человека страшной эпохе. Ракурс выражал мысль сцены, сгущенностью, подчеркнутой выразительностью композиции усиливал, драматизировал ее содержание. Это было открытием. Впоследствии историки кино неверно припишут его пудовкинской «Матери». На это обратит внимание в своем очерке о фэксах — работе прозорливой и талантливой — Владимир Недоброво еще в 1928 году.

Первая попытка использовать ракурс как средство смысловое, выразительное в отечественном кинематографе принадлежит Эйзенштейну и Тиссэ. Еще в «Стачке», а затем в «Броненосце «Потемкине» в знаменитой сцене одесской лестницы ракурс стал одним из основных композиционных приемов съемки.

Конечно, ракурс, как необычная точка съемки, был известен задолго до «Стачки» и «Шинели». Им пользовалась фотография. Вспомним, какими сногсшибательными открытиями поражали воображение зрителей фотографии художника Родченко 1923—1926 годов. Это о них писал О. Брик: «Аппарат может видеть так, как человек видеть не привык. Может подсказать человеку точку зрения. Не трудно представить себе, как долго бы в такой обстановке развернуться кинодействие и насколько оно было бы зрелищно эффектней обычных натурных съемок».[1] Родченко этой поры и его последователям необычная точка съемки, заставляющая по-новому увидеть привычные предметы, уже сама по себе казалась ценной. Фотография обычного московского дома, снятые Родченко с таких точек, что дом казался невиданной чудовищной конструкцией, считались открытием в фотографии. Эйзенштейну, Тиссэ, Москвину уже в их первых работах необычная точка съемки нужна лишь тогда, когда она помогает выразить определенное художественное содержание, мысль.

[1] «Советское кино», 1926, № 2.

Спустя немного времени ракурс, как драматургически осмысленное средство композиционного построения, был освоен и закреплен в работах В. Пудовкина и А. Головни над «Матерью» Горького. Здесь ракурс стал тем операторским композиционным приемом, который поддерживал и выражал режиссерскую и актерскую трактовку образа матери. Все планы Ниловны в первой половине фильма были сняты с верхней точки — то это была точка зрения отца Власова, то полицейского, ведущего обыск, то возмужавшего сына — и фигурка матери, забитой и приниженной, робко жалась к стенам и полу родного дома, словно ища защиты у них. Прием этот был последовательно осуществлен в согласии с драматургией во многих эпизодах съемки и создавал своеобразный изобразительный лейтмотив образа матери.

Ракурсные построения вошли в поэтику немого кино, стали одним из самых выразительных его средств.

Но в использовании ракурса Москвиным появилось качество, присущее только этому оператору,— ракурс превращался в средство преображения обыденных вещей в гиперболу. Гоголевский Петербург, где «все обман, все мечта, все не то, чем кажется», живет на экране в двойственной природе вещей. Как грозная карающая сила нависает над Башмачкиным статуя полководца. Ракурс и свет превращают обычную скульптуру в гневный, жуткий символ. Роковыми химерами смотрят на Акакия Акакиевича сфинксы на набережной. Полосатый шлагбаум в черной ночи, снятый с нижней точки, преграждает путь мечущемуся герою. Уличный фонарь, отбрасывающий свет на блистающий вывесками Невский, становится символом смерти.

Мир враждебен маленькому человеку, предметы — злобны и коварны.

В смещениях и необычных характеристиках предметов, вещей и людей Москвин выражал существо гоголевской фантастики — «инобытие, искривленное отражение самых важных, самых серьезных противоречий реальной жизни».[1]

Именно в этих кадрах проявилась очень существенная особенность Москвина — редкое умение почувствовать природу художественного образа. Вчитываясь в гоголевское произведение, он стремился находить адекватные ему по силе выразительности и образному содержанию кинематографические решения.

[1] Е. С. Добин. Козинцев и Трауберг. Л.— М., «Искусство», 1963, стр. 58.

И в этой своей работе он оставался художником самостоятельно мыслящим, ярким, открывающим новое.

Наибольший интерес представляет в этом фильме работа Москвина со светом и ночной натурой.

По замыслу режиссеров три четверти фильма сняты на ночной натуре, и ночь стала не только временем действия, но и образом эпохи. Москвину удалось открыть на экране тот обманчивый, дьявольский свет, который все преображает и показывает «не в настоящем виде».

Ночь окутывает со всех сторон героя, налегает на него своей черной, зловещей, плотной массой. Добивался этого Москвин очень точно выверенной расстановкой света и тени, а вернее было бы сказать, тени и света. Тонкий, изломанный луч света, происхождение которого очень трудно угадать — то ли он проникает сквозь щель неплотно прикрытых ставен, то ли это нервно раскачивающийся от ветра фонарь за углом дома,— прорезает темноту, в его неверном колебании тени кажутся чудовищно громадными, а мрак густым и зловещим.

Со всех сторон пустынной заснеженной площади наползают на Акакия Акакиевича (возвращающегося в новой шинели с вечеринки) гигантские тени грабителей. Они сжимают его в кольцо и тут же растворяются в темноте, унося шинель. Два мощных прожекторных луча (использовались военные прожекторы) двигались асимметрично, под углом скрещивались, вырывая у темноты пятна освещенного снега. Направленный луч давал огромные тени, в нужную минуту фигуры перекрывали лучи, оставалось только зыбкое сияние.

Кульминацией сцены был кадр, снятый сверху,— клочок освещенного снега перерезали тенями четыре фигуры в черном, кольцо теней сжималось, а затем с молниеносной быстротой тени растворялись в плотной черноте поля, а на освещенном пятне снега оставалась лежать жалкая фигура. Через несколько мгновений Акакий Акакиевич поднимался: глаза его — во власти только что перенесенного ужаса, волосы дыбом, рот искажен гримасой страха. С воплем о помощи он бежит через пустырь.

Ощущение ирреальности происходящего создавалось в фильме разными путями. Борьба света и тени, зыбкий, изменчивый свет были не единственным средством. Иногда для достижения этого ощущения использовались прямо противоположные средства. Общий рассеянный свет — натурный, дневной, цветность композиции, геометрическая ясность построений.

К лучшим кадрам такого рода можно отнести сцену избиения шпицрутенами солдата, которую видит расширенными от ужаса глазами Башмачкин.

На плацу, освещенном неярким зимним солнцем, по диагонали пересекая его, в точной, геометрически рассчитанной шеренге застыли солдаты. По знаку офицера они делали полшага вперед и с автоматической меткостью и безразличием обрушивали удар на голую исполосованную спину.

В автоматизме и слепом безразличии к жертве была та же страшная сила, что таилась в черных тенях улиц, бешено неслась в царской карете и пряталась в темных углах башмачкинской каморки.

В процессе съемок Москвин обдумывал и намечал своего рода партитуру света и тени. Спустя несколько месяцев в статье «Роль кинооператора в создании фильма», написанной вместе с оператором Е. Михайловым, он размышлял о необходимости создания световой партитуры фильма в подготовительных стадиях работы. Уже в этой статье, как бы подводившей итог первых двух лет работы, свет был осмыслен как средство художественного воздействия. Была сделана попытка — пусть наивная — установить, что «определенный тип освещения связан с соответствующим ему эмоциональным настроением. Так, например, мягкий свет — обилие полутонов и световая сочность письма оператора — создает впечатление спокойствия. Контрастный свет, резкие блики, глубокие тени вызывают чувство волнения. Вялый, бледный тенями, плоский свет производит впечатление скуки и серости».[1] Конечно, это были первые попытки осмыслить возможности освещения. Не в них была ценность этой статьи, а в том, что операторы рассматривали свет, освещение как сильнейшее и главное средство операторского искусства. «Свет и тень... могут усилять или ослаблять по желанию, порой совершенно преображать, видимую сущность вещей, доводя их до полной ирреальности, а в некоторых случаях являться величиной самодовлеющего характера».[2]

В этом утверждении была, конечно, изрядная доля полемики, легко объяснимая общим уровнем операторской работы,— для многих операторов свет оставался только средством экспозиции.

В разные периоды своей работы Москвин по-разному понимал задачи и возможности света.

[1] Сб. «Поэтика кино». М.— Л., Кинопечать, 1927, стр. 181.
[2] Там же, стр. 182.

Тогда, в пору работы над «Шинелью», возможности света казались безграничными. Установка режиссуры — да и тенденция всего немого кино — на выразительность изобразительных компонентов кадра, пластику деталей действительно давала для этого основания. Позже, когда предметом исследования фэксов станет психология человека, его многочисленные связи со своим временем и обществом, когда основная ставка будет сделана на актера, свет в руках Москвина получит новую функцию.

В «Шинели» начала складываться система москвинского освещения. Чтобы понять ее новаторский смысл, придется вспомнить кое-что из истории проблемы освещения.

В своей книге «Мастерство кинооператора» А. Д. Головня пишет о том, что технические возможности операторов начала двадцатых годов были крайне ограничены — пленка не сенсибилизирована (красные и желтые цвета не воспроизводились), основным осветительным инструментом оставались ртутные лампы и громоздкие, трудно управляемые приборы с открытой дугой без отражателей и рассеивателей (так называемые арки). Ртутные лампы давали общий свет, арки имитировали направленный, выделяя главные элементы декораций.

Операторы А. Левицкий, И. Славинский, Г. Гибер, первыми осознавшие освещение как одно из выразительных средств художественного кинематографа, еще в предреволюционном кинематографе широко использовали технику светотеневого освещения, моделируя объемы фигур и предметов, выявляя их фактуру, воспроизводя эффекты горящей свечи, солнечного света, проникающего в окна, огня, горящего в камине.

А. Левицкий одним из первых начал использовать эти эффекты как средства характеристики среды.

Так, в фильме 1925 года «Луч смерти» (реж. Л. Кулешов, автор сценарист и художник В. Пудовкин) оператор, снимая сцену побега из тюрьмы, распределил свет таким образом, что тень от оконной решетки и сторожевой башни, возвышающейся перед окном, была ударным эмоционально работающим элементом декорации; тень лежала черным пятном на полу и стенах, наползала на лица героев, подчеркивая обстановку.

Оператора Левицкого справедливо считают отцом художественного киноосвещения. В его фильмах освещение впервые стало выразительным средством, появилось понятие световой композиции, светотень создавала не только объем, фактуру, выявляла форму предмета, но и становилась смысловым компо-

нентом кадра. С работой Левицкого связывают рождение в кино «рембрандтовского» освещения, где свет, помимо своих формообразующих качеств, становится средством психологической характеристики.

В дальнейшем эти традиции развивались и обогащались целым поколением советских операторов. Мы не сможем назвать здесь всех, кто принимал участие в этом процессе формирования искусства освещения, назовем наиболее характерных и крупных художников, в творчестве которых ярче всего выразились эти тенденции,— Москвина и Головни. Традиции Левицкого были для них лишь общей отправной точкой. Направления их поисков во многом разошлись, определяя не только своеобразие операторского почерка этих крупнейших мастеров своего дела, но и открытия, сделанные ими в искусстве.

Если для А. Д. Головни этого периода характерно графическое сопоставление светотени, четко выявляющее форму и фактуру предметов, поддерживающее острые ракурсные построения и классически ясные позиции, то Москвин прежде всего живописец. Свет для него источник огромного разнообразия тональных построений, живописного богатства красок.

Если, схематизируя, несколько упрощая, можно определить как тенденцию тягу у Головни к композициям светотеневым и линейным, то для Москвина в первую очередь характерны построения пространственные и, если можно так сказать, светопластические. А потому и освещение выступает у него в роли особой — оно и есть основной элемент композиции. Освещение световыми пятнами, обобщенными светотональными массами, оптически трансформированные, нематериальные фоны, мягкость оптического рисунка изображения, подчеркнутый пространственный эффект — все это определяло живописную манеру оператора и во многом было открытием его нескольких первых фильмов.

Отсутствие в 20-х годах мощных источников света, которые бы могли равномерно покрыть все пространство декораций, вызвало к жизни и в советском, и в зарубежном операторском искусстве специфическое освещение — так называемое световое пятно. Для освещения больших декораций применялась комбинация разнообразных приборов, и световые пятна располагались в декорации так, чтобы создавать иллюзию определенного освещения.

Уже в «Шинели» Москвин внес в эту манеру освещения одну поправку, которая резко изменила характер изображения.

Неподвижное световое пятно он заменил движением световых потоков. В отличие от других операторов Москвин освещал не только плоскость декорации, но и само ее пространство, динамически сочетая движение фигур и световых пятен.

«Он первым понял,— пишет А. Д. Головня,— что в пространстве павильона слишком мало воздушной среды, что декорации смотрятся плоскими, что то богатство тональных сочетаний, которое мы наблюдаем на натуре (в лесу, слегка окутанном утренним туманом, или на ленинградских улицах в белые ночи), должно быть перенесено в павильон, в декорации».[1] Москвин ввел «дым» в павильон, осветил его — и герои зажили не на фоне декорации, а в ощутимой, реальной, напоенной светом и воздухом среде. Впервые ощущалась не только плоскость декорации, но само ее пространство. Во много раз увеличилась глубина пространства, декорации, и фигуры стали объемными, а возможности тональных построений — практически неисчерпаемыми.

А. Д. Головня называет эту систему освещения динамической киноживописью, и, пожалуй, это наиболее точное ее определение. Открытие воздуха в павильоне, динамика света опрокинули традиции фотографического освещения, кинематограф сделал еще один шаг на пути утверждения себя как искусства.

Уже в «Шинели», в отличие от многих операторов, твердо придерживающихся системы бытового оправдания света, Москвин мало был этим озабочен. Источник света в его кадрах далеко не всегда был виден, но зато всегда оправдан драматургической задачей сцены.

Если же источник света находился в кадре, то Москвин превращал его эффекты — эффекты свечи, фонаря, рефлексы от светящегося дыма или пара — в средства поэтической характеристики.

Трудится над перепиской бумаг у себя в каморке Акакий Акакиевич. Через узкое окошко проникает в нее тусклый петербургский свет, мирно цветет герань на подоконнике, горкой лежат на кровати подушки, закипает на печке чайник. Замерев за своим столом, задумывается Башмачкин. Тоненькая струя пара разрастается в облако, пронзенное светом, оно начинает светиться, и все преображается в комнате, теряя свои реальные очертания. И вот уже Акакий Акакиевич входит в департамент,— здесь все поражает своей странностью. Генералы, мирно

[1] А. Д. Головня. Мастерство оператора. М., «Искусство», 1965, стр. 114.

восседающие за столом, чиновник, играющий на арфе. Фонтаны световых брызг, мелькающие колечки жонглера и красавица, возлежащая на высоком пьедестале.

Свет льющийся, изменчивый, окутывающий предметы создает зыбкую, почти ирреальную атмосферу сна. Каким-то мерцающим сиянием окружено «небесное создание», сквозь кружево веера маняще блестят ее глаза, а за ее спиной взлетают фонтаны световых брызг. Светится изнутри золотая карета, присланная красавицей за Башмачкиным. В этом сиянии странной тенью выделяется фигура Акакия Акакиевича. Живой, изменчивый луч света прорезает тьму ночи, прокладывая путь карете, он то становится сильнее, выхватывая у ночи кусок мостовой или парапет набережной, то слабеет, черная тьма поглощает карету, в темноте виден только пар от лошадей, а сами лошади, едва угадывающиеся в густой ночи, кажутся фантастическим видением.

Как изменялась световая партитура фильма, лучше всего проследить на декорации «Комната Башмачкина». Комната молодого Акакия Акакиевича освещена ровным рассеянным светом. Постель со взбитыми ситцевыми подушками, жалкий цветок на подоконнике, чайник, стоящий на потрескивающей от жара плите,— все эти предметы, свидетельствующие о скудном благополучии молодого чиновника, отчетливо прочитываются в кадре. Эта же комната (и эта же декорация) в снах героя принимает совсем другие формы. Светящийся воздух как бы раздвигает ее стены, за дверью — таинственный мерцающий свет. Нерезкость, размытость форм едва-едва позволяет угадывать привычные предметы, стоящие в комнате. В комнату же старого Башмачкина через полуслепое окошко врывается луч уходящего солнца, он обнаруживает убожество и нищету каморки. Высох цветок на подоконнике, серым тряпьем покрыта постель, исчезли подушки. Четкий рисующий свет обозначил все архитектурные линии комнаты — балки, нависшие над кроватью, ниши, с притаившейся в них зловещей темнотой, убогую мебель.

Но, пожалуй, самой выразительной была сцена смерти Акакия Акакиевича. Оплывает на столе свеча, свет ее ровно освещает лежащего под тряпьем Акакия Акакиевича, подтеки на стенах, нависшую над кроватью печную трубу. Заметался в странном бреду Акакий Акакиевич — в разбитое окно влетел снежный ветер, затрепетал огонь свечи, длинные тени поползли по комнате, что-то бесформенное, громадное нависло над лежащим Акакием Акакиевичем, откуда-то появилось «значительное лицо» в треуголке. Похохатывая, он взгромоздился на постель Акакия Акакиевича, а его огромная тень заполнила всю комнату, наползла на больного чиновника, сжавшегося от страха в углу постели — все замерло в судороге ужаса, и только черная тряпка — не то галстук, не то лента — нервно вздрагивала от порывов холодного ветра. Затих Акакий Акакиевич — гаснет свеча на столе, тянется к окну мирная печная труба, и только выбитое стекло напоминает о кошмаре.

Характер освещения декорации изменялся от сцены к сцене, усиливая ее образность.

Съемки Москвина открыли новое свойство света — его динамику. Позже мы увидим, как будет использовать Москвин это качество освещения, какие возможности откроет в нем, сейчас же Москвину удалось создать образ ирреального мира, фантастических видений Башмачкина в основном благодаря этому открытию.

Первая в нашей стране, одна из наиболее ранних в мировом кино попытка овладеть субъективной камерой во многом удалась. Опыты Москвина в области композиции кадра, динамики освещения, движения камеры, пластического рисунка изображения, нащупанные в «Шинели», в следующих картинах сложатся в законченную систему, ставшую основой для целого направления в советском операторском искусстве, которое несколько лет спустя стали называть ленинградской операторской школой.

«СВД»

После «Шинели» Москвин снял три фильма, которые не сохранились: «Братишка», «Турбина № 3», «Чужой пиджак». Материалом этих картин была современность, основное действие происходило на натуре — в гуще городских улиц, на автомобильном кладбище («Братишка»), на стройках и электростанциях. «Достоинства данной фильмы»,— писал о «Турбине № 3» рецензент газеты «Советская Сибирь»,[1] — не в ее сюжете, а в исключительной постановке... Вместо мишуры декорации — прекрасная и живая натура настоящей гигантской стройки, с ее каменными громадами, машинами, подъемными кранами, электрической воздушной дорогой...» «Картина увлекает отличными съемками бурного Волхова, взнузданного плотиной

[1] «Советская Сибирь», 1927, 25 августа.

Волховстроя»,— писал в «Правде»[1] Хрисанф Херсонский. «Куски с ледоходом сделаны блестяще. Безукоризненно сняты кадры с бушующей водой, с ломающимся льдом, падающим вниз по потоку, огромными тяжелыми пластами,— оценивал В. Недоброво.[2] Кабинет директора учреждения в «Братишке» был построен на крыше одного из домов на Невском проспекте (молодым кинематографистам не давали павильона, студия была занята декорациями к «Декабристам»), за окнами декорации шла городская жизнь. Впечатляли современников съемки с движения. Критики писали о новом качестве съемок Москвина, о лиризме, мягкой поэтической окраске пейзажей, спокойной (по сравнению с «Шинелью») манерой освещения.[3] Новая манера казалась неожиданной.

Потом еще не раз критики Москвина будут объявлять решение того или иного фильма неожиданным, а последователи — обвинять оператора в том, что он изменил своей манере. На рубеже 30-х годов напишут о том, что звуковое кино убило художника в Москвине... И действительно, Москвин на протяжении своего сорокалетнего творчества не раз будет удивлять современников, решительно ломая, изменяя принципы операторского решения своих фильмов. Но ничего неожиданного в этом не было. Москвин умел, как все серьезно ищущие в искусстве люди, критически относиться к своему творческому опыту. Это позволяло ему каждый раз по-новому использовать накопленное прежде. Он обладал острым чувством формы. Начиная работу над новым литературным материалом, Москвин чутко улавливал не только его идейное содержание, но и особенности стилистики, образности. Это заставляло оператора не только развивать и видоизменять найденные прежде приемы освещения, композиции, но и находить новые, по своему характеру резко отличающиеся от предыдущих.

Злободневный, бытовой материал «Братишки» и «Турбины № 3» диктовал оператору новые художественные задачи. К сожалению, литературный уровень сценариев был невысок, а режиссерский замысел их малосодержателен, и эти работы так и остались проходными и незначительными. Для нас же они представляют тот интерес, что объясняют будущее творческое «перерождение» не каким-то неожиданным скачком, а медленно зреющими, сложными процессами реалистического постижения действительности. В этом процессе «Братишка» и «Турбина № 3» были, видимо, попыткой овладеть пока только фактурой современного материала, нащупать в будничном черты, присущие времени.

[1] «Правда», 1927, 14 июля.
[2] «Жизнь искусства», 1927, № 32.
[3] См. статью В. Недоброво в журнале «Жизнь искусства», 1927, № 25; Марко Бруна в газете «Известия», 1927, 2 июня.

Конец 1926 года был знаменательным для советского кино. На экраны страны вышла «Мать» (режиссер В. Пудовкин, оператор А. Головня). Героика революции была показана через судьбы двух людей, в их трудном пути в революцию. Эпический размах «Броненосца «Потемкина» с его коллективным героем как бы дополнялся психологизмом «Матери». Обе эти картины составили славу советского кино, определив на много лет основные пути его развития. Операторский язык этих фильмов поражал новизной, осмысленностью решений, высокой художественной культурой.

Темпераментные, экспрессивные композиции Тиссэ, принесшего в игровое кино опыт хроникальных съемок, острые ракурсные решения Головни, по-своему осмыслившего в кино замечательные традиции русского изобразительного искусства, свидетельствовали о рождении новой операторской культуры. Эти работы резко отличались по своему художественному уровню не только от «массовой» продукции, но и от крупных исторических боевиков, на создание которых в те годы ориентировались студии.

Только что вышла на экраны картина «9 Января» режиссера Висковского, павильоны Ленинградской кинофабрики были заняты огромными декорациями «Декабристов» в постановке А. Ивановского. Установка этих фильмов на иллюстрацию исторических событий точно выразила себя в скрупулезной отделке костюмов. Огромные деньги были потрачены на постройку декораций, поиски сходства в гриме, фотографически точный костюм.

Операторское решение костюмно-исторических фильмов — список их очень велик, мы называем наиболее характерные — определялось главной установкой: плоская фотографичность, ровный, по преимуществу экспозиционный свет, выявляющий богатство костюмов и декораций, неподвижные точки съемок, бесстрастная, фиксирующая все с механическим безразличием камера.

Наиболее показательна в этом смысле работа ведущего оператора Ленинградкино тех лет И. Фролова над фильмом «Декабристы». Нам легко будет сопоставить принципы

операторского видения Фролова и Москвина, так как они снимали одну и ту же декорацию Невского проспекта, построенную Е. Е. Енеем, один — для «Декабристов», другой — для «Шинели». У Москвина мягкий, обволакивающий предметы свет вырывает из темноты Невского то вывеску над кофейной, то полосатый столб, то мчащиеся кареты по мостовой, в дымку уходят едва угадывающиеся стройные линии дворцов, раскачивается пятно света над фонарем, странные тени ползут по лицам прохожих,— все — актеры, декорация, свет, ракурс слились, соединившись в образ обманчивого, коварного мира Невского.

У Фролова (снималась ночная сцена — проезд героев через метельный город накануне восстания) Невский высвечен ровно, жесткие круги света от фонарей подчеркивают архитектурные формы, обнажая бутафорское происхождение фонарных столбов и лепнины на особняках.

Одинаково высвечены колонны, коляска, в которой сидят герои, ровная линия домов, прохожие на улицах.

Не рассчитанная на такую световую трактовку, декорация Невского стала игрушечной, а эпизод, который должен был выразить настроение тревожной метельной ночи перед восстанием,— проходной, пейзажной зарисовкой.

Характер света, даваемый разными источниками освещения, не имел значения для Фролова. Эффект свечи у Москвина был средством образной характеристики среды, для Фролова свеча — бытовая деталь декорации. Если по ходу сюжета «Декабристов» действие происходило в комнате, где горела свеча, на стол ставили свечу и даже зажигали ее, но освещалась эта комната все тем же рассеянным общим светом.

В сцене тайной сходки Бестужева и гвардейских офицеров, происходившей ночью при зажженных свечах, мы можем подробно рассмотреть и натюрморт на столе, и картины, висящие на стенах, подробности костюмов и убранства комнаты. Ровный тусклый свет не выделяет главного, не поддерживает настроения сцены. Патетический жест Бестужева, клятва взволнованных гвардейцев для оператора стоят в одном ряду с историческими аксессуарами.

Работа Фролова, оператора-ремесленника — не исключение. Даже если мы обратимся к творчеству одного из наиболее интересных операторов Ленинградкино С. Беляева, у которого, как мы помним, находил одобрение своим первым шагам Москвин, мы не обнаружим значительного качественного сдвига по сравнению со средним уровнем.

Фильм «Поэт и царь» (режиссер В. Гардин), в котором С. Беляев снимал натурные сцены, был очередной «мелодрамой, наряженной в исторический костюм», сюжет картины и ее герои — Пушкин последних лет жизни, его жена Натали, Дантес и Николай I — лишь повод для показа роскошного убранства царских дворцов и «парада исторических костюмов» (Козинцев). Великолепно декорированный пейзаж Царского Села, фейерверки фонтанов оттеснили на задний план героев картины. В сцене, где Пушкин читает свои стихи, оператора интересует не вынесенный на первый план герой (его лицо в тени), а брызги и струи фонтанных вод, блестящих на ярком солнце. Фонтаны, скульптуры, памятники, снятые любовно, в наиболее выгодном солнечном освещении, отодвигали, заслоняли собой героев.

В дополнение ко всему тусклый фронтальный свет нивелировал лица актеров, делал их похожими друг на друга.

Решения оператора были в полном согласии с общим характером фильма и выражали не заблуждения отдельного художника, а довольно прочно укоренившуюся тенденцию в трактовке исторического и историко-революционного фильма середины 20-х годов.

Унылый фотографизм был обратной стороной театральности и костюмности этих постановок. Театральная мизансцена, аффектированная игра актеров, театральный грим, скрупулезная подача костюмов и роскошных декораций — все это, только слегка приспосабливаясь к условиям съемочной камеры, все-таки оставалось по своему существу театральным.

В полемике с этой тенденцией был задуман «СВД».

«Мы хотели в противовес мундирам, безвкусице и параду, данным в «Декабристах», осветить крайнюю левую декабристского движения»,— писал Ю. Н. Тынянов.[1]

Авторы «СВД» искали иную выразительность, они хотели рассказать о событиях далекой революционной эпохи языком образным, метафоричным. Отсюда и все особенности драматургии, режиссерского и операторского решения фильма.

Фильм удивлял свободой обращения с историческим материалом. Действительный факт декабристской истории — восстание черниговского полка, противоречия между центром и крайне левой частью руководителей движения — слился с авантюрно-романтическим сюжетом. Исторический факт не реконструировался во всех своих подробностях и исторических

[1] «Советский экран», 1929, № 14, стр. 10.

костюмах, как это было принято в те годы. Он свободно трактовался создателями фильма, пытавшимися постичь дух, пафос первой русской революции. Стилистика романтического контраста, с резким противопоставлением добра и зла, однозначным сгущением главного в характерах, экспрессивной подачей материала, определяла весь строй фильма.

В. Шкловский, называя «СВД» одной из лучших советских исторических лент, считал, что «ее авторам удалось уничтожить тылы противника, так как «СВД» — самая нарядная лента Советского Союза».[1] Сверкающий огнями ледяной каток, цирковое представление, старинный костел, балаганчик бродячих артистов, игорный дом, снятые и трактованные с романтической эффектностью, конечно, побивали костюмный фотографизм «Декабристов». Но не это было главным. Нарядность фильма, изощренность его пышных одежд, занимательность фабулы, может быть, несколько и потеснили историческую концепцию фильма, но не затмили главного пафоса героической эпохи, мощи революционного напора.

Авторы «СВД» — а именно это главным образом и заставило признать «СВД» лучшим историческим фильмом своего времени — «стремились,— как пишет Е. Добин,— воплотить тему революционного восстания в самом ритме сцен, в способе монтажа. Следуя могучим образцам Эйзенштейна, они искали динамические средства, изобразительные приемы, которыми можно было воплотить экспрессию восстания, электрический разряд революционного взрыва».[2]

О работе фэксов этой поры уже нельзя сказать принятой в кинокритике формулой — режиссеры предложили замысел, художник выразил его в декорации, оператор — на пленке. Отношения — не профессиональные деловые, а художнические — в этом коллективе были иными. Режиссеры, оператор, художник стали творческим организмом, замысел фильма, его стилистика, его пафос были детищем всего коллектива.

Без москвинской светописи, без той стихии борьбы света и тени, которую открыл в кино Москвин, без экспрессии его композиций и подвижности камеры, той поэтической силы, которой обладали его кадры,— выразить свое ощущение эпохи, свои мысли, свое «постижение величины» вряд ли могли бы с такой полнотой Козинцев и Трауберг. Без экономных кинематографически рассчитанных декораций Енея, в которых эпоха и ее стиль выражались с предельной лаконичностью — а главным всегда оставалось о б р а з н о е, пластическое воплощение ведущей мысли сцены,— немыслимо было и искусство Москвина.

То же и в производственном быту группы. «Нам никогда не приходило на ум разделять свою работу: разговор шел об актерах, свете, диалоге, обо всем»,— пишет Г. М. Козинцев в «Глубоком экране».

К сожалению, «СВД» сохранился не полностью, и мы не можем представить себе работу Москвина в таких ярких эпизодах, как ледяной каток, побег революционеров из тюрьмы, трагическая расправа над ними в костеле. Но и те части, что сохранились, позволяют утверждать, что поэтический язык «Шинели» был развит и обогащен «СВД».

Операторское решение «СВД» характерно прежде всего поисками выразительности. Борьба света и тени, лаконизм композиций, сгущенность эмоций доведены до выразительности аллегорий. Кадры Москвина характеризует тенденция к предельной скупости — бытовые подробности, детали, характерные для среды и времени, отбираются в самом минимальном количестве, лишь для того, чтобы остался знак времени. Ударным смысловым элементом композиций становится распределение света и тени. Здесь их контраст доведен до борьбы, он выражает две борющиеся стихии.

В этом смысле очень показателен первый кадр фильма. В кромешной метельной тьме стоит на карауле у моста солдат, резкий сноп света, как пламя, полыхает в метели, хлещет фигуру солдата. Этот рвущийся, тугой поток света в ночи так выразителен, что рождает звуковую иллюзию, кажется, что слышишь тоскливое завывание метели.

Метель стала лейтмотивом многих эпизодов фильма. В метельном снежном вихре рвется восставший полк на соединение с другими мятежниками. Кадры эти решены с поразительной экспрессией. Здесь метель не фон, на котором происходит действие, она — само восстание. В вихрях светящегося снега — это нервное пламя факелов — несутся тени восставших. По темпу их движение сливается с порывом ветра, с пламенем факелов. Ритмичные, полные движения кадры, решенные в контровом освещении, сменяют друг друга — и вдруг точка сверху. В бесконечной снежной равнине, охваченной мглой, движется освещенная неровным светом толпа. Она кажется маленькой в этой безлюдной снежной пустыне, огни факелов не в силах прорвать

---

[1] В. Недоброво. ФЭКС. М.— Л., Кинопечать, 1928, стр. 6.
[2] Е. С. Добин. Козинцев и Трауберг, стр. 76.

мглы, наступающей на них со всех сторон, они трепещут, будто зовут на помощь.

Так, почти аллегорически выражалась основная идея фильма — трагическое одиночество борцов против самодержавия. Свет и тень выражали борьбу, свет — всегда трепетный, нервный — существует в фильме как живая одухотворенная сила, пытающаяся побороть тьму, а тень — огромная, налитая тяжелой свинцовой силой тьма, со всех сторон наступает на свет.

Такой поэтической силы из сопоставления света и тени до Москвина не извлекал никто из операторов.

Контрастные светотеневые решения быстро вошли в моду. Ими стали пользоваться широко; снежные метели, факельные огни в ночи, пламя костра стали излюбленными изобразительными мотивами многих операторов. Но далеко не всем подражателям удавалось добиться нужного эффекта, заговорили о секрете Москвина, о якобы особой оптике, которой он пользуется. Дело, конечно, было не в особой оптике — о ней мы скажем ниже, а «секреты» Москвин никогда не прятал.

Один из старейших русских операторов Н. Козловский в содружестве с начинающим оператором Д. Шлюглейтом, снимая фильм «Господа Скотинины» (постановка «Недоросля», режиссер Г. Рошаль), щедро пользовался контрастным сопоставлением света и тени. Сцена избиения крепостной решена так: к столбу привязана девушка, яркий круг света, идущий от пола, резким пятном выделяет ее фигуру на фоне темного хлева. Резкий свет высвечивает все так подробно, что одинаково видны и поры на лице избитой девушки, и кружева на одежде Скотининой. Изображение выглядит фотографически плоским, ненатуральным, контраст света и тени выполнен грубо, без полутонов, за световым пятном — черный задник. Все здесь нарочито. Яркий, режущий глаз свет идет от земли — источник его непонятен, в бытовом ряду фильма это выглядит раздражающе странным. Ровное, без акцентирования главных элементов в актерской мизансцене, освещение переднего плана также ничем не объяснимо.

А ведь в схеме принципы здесь использованы те же; и у Москвина источник света очень часто немотивирован, но мы не замечаем этого по двум причинам: во-первых, он всегда имеет оправдание драматургическое, во-вторых, свет у Москвина акцентирует основные элементы мизансцены. Точный светотональный акцент — как ударная нота в музыкальной фразе — выделяет главное.

Дело было не в секретах, а в огромной подвижнической вере Москвина в возможности операторского искусства, в умении находить для каждого замысла соответствующие ему, органичные средства выражения. Врожденный вкус, обостренное чувство пластической формы и отсутствие страха перед неосвоенной кинематографической техникой, помноженные на ненависть к фотографическому натурализму, сделали из Москвина художника. Может быть, вернее было бы назвать его мастером в том смысле слова, которое употребляется на Востоке и которым народ называет своих мудрых поэтов, художников, писателей.

В «СВД» начала определяться новая тенденция в световой трактовке — не только подчеркнутый светотеневой контраст, но и богатое нюансами и моделировкой света тональное построение. На этом принципе решена одна из сильнейших сцен фильма — разгром восставшего полка. Здесь в изображении главенствует мягкая, пластическая раскладка света и тени, богатство полутонов, а разнообразная насыщенность красок помогает создать напряженную эмоциональность кадра. Контрастные яркие блики и глубокие черные тени почти совсем исключаются. Такого рода освещение, особенно на натуре, требует от оператора виртуозной техники. Важно все — не только освещение, но и окраска, напряженность тона всех предметов и фигур, входящих в кадр. Точно рассчитанные тональные соотношения фона, среды и движущихся фигур. Математически точная градация освещенности, которая позволила бы создать живописное богатство красок — в черно-белом кино оно создается тоном.

Этого эффекта на натуре Москвин добивался с помощью особого рода оптики и разнообразных дымов.

В те годы наиболее употребительными были резкорисующие, малосветосильные объективы, дающие жесткий, четкий, конструктивный характер изображения. Москвин начал работать объективами с малой глубиной резко изображаемого пространства, то есть оптикой, которая называется мягкорисующей и, обобщая фоны, дает несколько расплывчатый, смягченный рисунок изображения. Такая оптика прежде применялась только для съемки крупных планов, Москвин начал снимать ею общие, средние.

Не все качества этих объективов устраивали Москвина, он начал конструировать объектив с нужными ему характеристиками.

Изучив свойства искусственной воздушной перспективы, которая создавалась дымами, он использовал ее для создания множества оттенков черного и белого цвета. Как известно, дымка обладает способностью изменять в кадре оптические свойства воздуха, меняет тон и цвет предметов, стушевывает их контуры. Применяя дымы разной плотности и цвета, Москвин добивался разнообразной насыщенности и богатства тонов.

Мягкорисующая оптика, дымы, скрупулезный подбор фактур костюмов, мебели и декораций и новая система освещения — все это позволило Москвину добиться на экране поразительного живописного эффекта.

Мало кто из операторов мира мог получить на экране такое разнообразие и богатство тонов. Прежде, до Москвина, считалось, что это может только живопись. Теперь операторское искусство начинало свой спор и соперничество с живописью.

В «Новом Вавилоне» эти принципы освещения и композиции станут основными, в «СВД» же причудливо сочетается контрастная трагически звучащая светотень и мягкое светотональное решение, по своему эмоциональному напряжению ничуть не уступающее светотени.

Все эти принципы характерны и для съемок павильонов «СВД».

Москвина часто называют мастером павильонных съемок, считая, что эта часть операторской работы ему удавалась лучше. Это неверно. Москвин одинаково блестяще владел съемками и в павильонах и на натуре. Но любил он павильон. Потому что именно здесь оператор полный хозяин положения. «Натура — дура», часто говорил Андрей Николаевич, долгими часами ожидая нужного освещения. В павильоне он работал быстро, точно, экономно распределяя время и энергию всей группы. Установка света — труд бригады осветителей — у Москвина проходила почти бесшумно и в короткое время. Он заранее продумывал схему света, устанавливая вместе с осветителями основные приборы накануне, а на самой съемке занимался уточнением задуманного.

Интересен и метод работы Москвина с Енеем. Художник и оператор были в теснейшем творческом контакте с первого дня подготовки к съемкам. Москвин рассчитывал вместе с Енеем масштабы декорации, соотносил их с возможностями объективов, освещения. Еней думал над тем, как превратить декорацию в реальную среду, насыщенную воздухом, светом, богатством цветовых отношений; оператор и художник тщательно подбирали реквизит, костюмы, мебель. Здесь, помимо стиля, исторической достоверности, чрезвычайно важен был не только цвет, но и фактура материала костюмов, мебели, декорации. Способность поглощать или отражать свет — весьма существенный фактор строго учитывался и Енеем и Москвиным.

Художник вместе с оператором работал над композицией кадра, выявляя специфику кинокомпозиции — монтажное соединение нескольких кадров в единое целое. В «СВД» уже появляются такие композиции с использованием деталей на первом плане, со стремлением к разомкнутым, неуравновешенным композициям.

Москвин в «СВД» продолжил свои опыты с движущейся камерой. Здесь была снята панорама ручной камерой — для этого Москвину пришлось сконструировать приспособление, которое помогало удержать тяжелую камеру в руках. Пьяная компания во главе с авантюристом и предателем Медоксом в злобном хороводе плясала вокруг избитого, раненого Суханова — рожи беснующихся, торжествующих мерзавцев носились вместе с камерой вокруг героя. Ее движение передавало дикий ритм оргии, усиливало эмоциональное звучание эпизода.

Продолжался процесс освоения композиции как категории смысловой. Очень показательна сцена, когда восставший полк идет на соединение с артиллерией. Решена она на столкновении двух композиционных приемов.

На светлой, засыпанной снегом равнине геометрически правильной линией выстроились орудия и фигуры командующих офицеров. Все застыло.

Взмах рукой, и одновременно над всеми орудиями поднялся дымок залпа. В этом ритме механического однообразия — бездушие машины.

Линейный рисунок композиции, конструктивные формы которого четко выделялись жесткорисующей оптикой, подчеркивал слепую силу происходящего. Ему противопоставлялось ликующее беспорядочное движение восставших солдат. Размахивая шапками, что-то выкрикивая, они бежали навстречу артиллеристам. Залп — и солдаты, непонимающие, удивленные, сбились в кучу и беспомощно застыли под прицелом пушек. Точка, взятая сверху, усиливала выразительность этого кадра — на безжизненной равнине, простирающейся во все стороны, стояла, как мишень, толпа солдат.

Впечатляли портретные планы солдат. Высушенные аракчеевской муштрой лица то загорались надеждой, то застывали

в твердой решимости бороться. Светом Москвин лепил скульптурную форму лиц, выявляя их жесткую, грубую фактуру.

Все это — схваченный в самом движении напор революционной стихии, поэтическая напряженность таких сцен, как разгром восстания, выразительно показанная толпа — вырывалось из рамок мелодраматического сюжета.

Фон превращался в действующее лицо трагедии, пейзажи становились характеристикой эпохи. Бескрайние снежные пустыни, окутанные мглой, были враждебны человеку. В соотношениях масштабов, как писал Г. М. Козинцев, выражалось ощущение истории.

Пластику москвинских кадров отличало яркое своеобразие, их нельзя было спутать с работой других операторов. Москвин добился того, о чем мечтал в уже цитированной нами статье 1927 года:

«В идеале отдельный кадр должен давать намек на общее, с одной стороны, и одновременно быть настолько характерным во всех своих элементах, как подписная картина большого мастера».[1] Кадры Москвина вошли в кинохрестоматии всего мира. Их изучали, как изучают живопись великих мастеров.

Фильм был хорошо встречен зрителем и критикой. «Правда» писала, что в картине «мелодрама переплелась с трагедией, маски смешались с не масками — с людьми, которые содержали в себе пафос революции и ее великую боль».[2]

«СВД» — серьезная переэкзаменовка советской кинематографии на невыдержанный «Декабристами» экзамен. «СВД» — этот экзамен выдержала»,— так оценивал фильм рецензент «Ленинградской правды».[3]

Особо выделяли работу Москвина — «удачу «СВД» в большой мере нужно отнести на счет оператора, сумевшего насытить фильм многочисленными кадрами исключительной эмоциональной силы».[4]

«Работой над «СВД» А. Москвин входит в первую тройку советских операторов-художников. Тиссэ, Москвин и Левицкий — это передовой таран нашего операторского искусства».[5]

К этому списку следует прибавить имя А. Головни.

---

[1] Роль кинооператора в создании фильма. В сб. «Поэтика кино». М.— Л., Кинопечать, 1927, стр. 179.
[2] «Правда», 1927, 30 августа.
[3] «Ленинградская правда», 1927, 30 августа.
[4] «Новый зритель», 1927, № 35.
[5] «Ленинградская правда», 1928, 10 сентября.

«Стачка», «Броненосец «Потемкин» Э. Тиссэ, «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» А. Головни, фильмы Москвина произвели революцию в операторском искусстве. Характерной чертой всех работ этих операторов, независимо от своеобразия операторского почерка каждого, была высокая изобразительная культура, умение подчинить все средства операторского решения драматургии, идейному замыслу фильма. Но дело было не только в этом.

Немой кинематограф принес всемирную славу советскому искусству, по признанию специалистов, «он стал вершиной, которой достигло немое кино как искусство».[1] Материалом фильмов, их нервом, страстью и идеей стала революция и революционный герой. В этом был новаторский смысл советского кинематографа. Но выразить революцию на экране удалось лишь потому, что произошла революция в кинематографическом мышлении, в методе и способах кинематографической выразительности. Вместе с Эйзенштейном, Довженко, Пудовкиным, Козинцевым и Траубергом над созданием нового образного языка работали А. Головня, Э. Тиссэ, А. Москвин и другие. Их открытия в композиции, освещении, пластическом рисунке изображения помогли освоить природу кинематографической выразительности.

«НОВЫЙ ВАВИЛОН»

«Новый Вавилон» был второй исторической картиной фэксов. Интерес к истории революции диктовался действительностью, сложными процессами переустройства мира. «Само время как бы заставляло нас сдать такой экзамен: чтобы стать художником, нужно было по-своему рассказать о революции, показать ее образ»,— объясняет Г. М. Козинцев.[2]

Этот экзамен уже был выдержан молодой советской кинематографией. Серия историко-революционных фильмов за 1927—1928 годы пополнилась такими шедеврами, как «Октябрь» (режиссер С. Эйзенштейн, оператор Э. Тиссэ), «Конец Санкт-Петербурга» (режиссер В. Пудовкин, оператор А. Головня), «Потомок Чингисхана» (режиссер В. Пудовкин, оператор А. Головня) и другие. Фильмы, одни в это время, другие чуть позже, триумфально прошли по экранам мира. Они

---

[1] Э. Линдгрен. Искусство кино. М., 1956, стр. 91.
[2] «Искусство кино», 1956, № 5, стр. 61.

покорили зарубежного зрителя своей страстностью, силой гуманистических идеалов.

В «Новом Вавилоне» авторов интересовали не хитросплетения сюжета, как это было в «СВД», а сама историческая действительность Парижской коммуны. Они хотели перенести на экран патетику острейшей классовой битвы, постичь закономерности революционной действительности.

«Однако,— как пишет Г. М. Козинцев,— в политических произведениях открылась для нас не только закономерность возникновения и гибели первой диктатуры пролетариата. Сам способ изложения — гневные речи и сарказм революционного памфлета — оказался необыкновенно близким к художественной форме, которую тогда искали в кино».[1]

Композиционным и смысловым приемом всего фильма стал контраст между героизмом рабочих и жестокостью, предательством версальцев. Продавщица, солдат, хозяин, журналист, актриса как бы символизировали судьбу своего класса, его роль в революции. Вот почему их характеры намеренно лишались индивидуального.

Эти особенности образной структуры фильма были очень характерны для последних лет немого кино. Поиски Эйзенштейна, интеллектуальное кино, образы-символы, метафорический язык фильмов были призваны в ту пору выразить в кино сложные философские и политические понятия и явления. Порой это приводило к риторичности, схематизму, неоправданной сложности языковой структуры фильма. В какой-то мере эти качества присущи и «Новому Вавилону». Однозначность человеческих характеров — вернее, не характеров, а масок,— классовое столкновение, взятое в схематическом изложении, необычность усложненно-ассоциативных монтажных ходов делали картину труднодоступной.

Вместе с тем патетический строй картины в лучших эпизодах — бой на баррикадах, расстрел коммунаров, бал-мабиль и другие — был так заразителен, а образный язык многих сцен так самостоятелен и необычен, что фильм бесспорно можно отнести к интереснейшим явлениям искусства немого кино.

Судьба картины была необычной. Вокруг нее возникли жаркие дискуссии. «Вы можете быть против, но посмотреть картину вы должны»,— писал в своих плакатах к «Новому Вавилону» кинопрокат. В защиту фильма выступил РАПП. Участник боев Па-

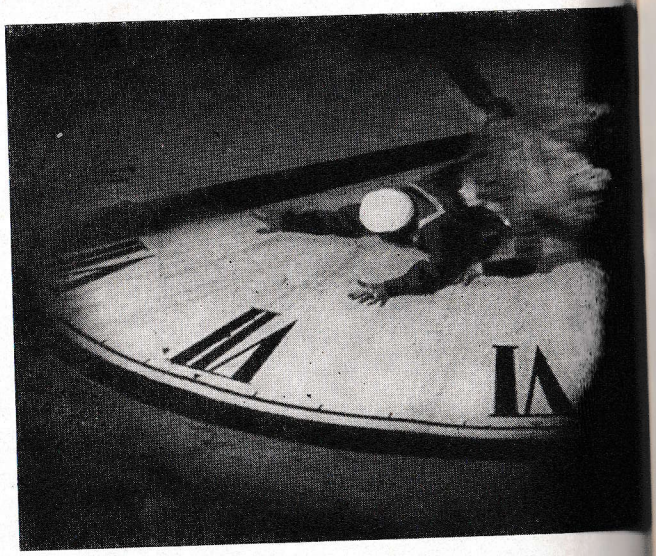
[1] «Искусство кино», 1966, № 10, стр. 49.

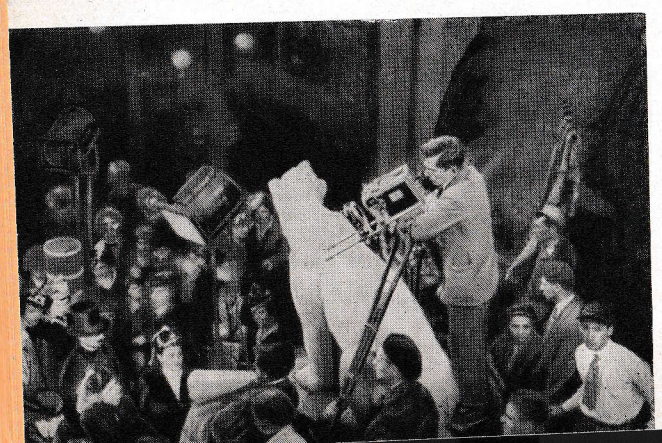
1. А. Н. Москвин. 1927



2—3. «ЧЕРТОВО КОЛЕСО»



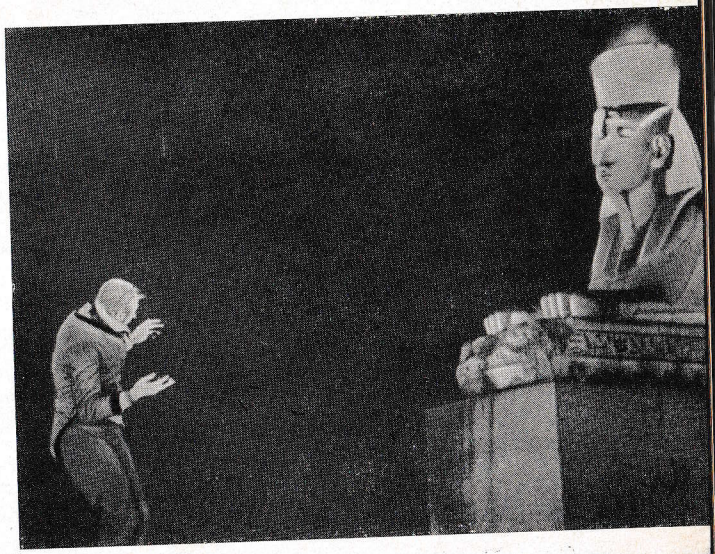


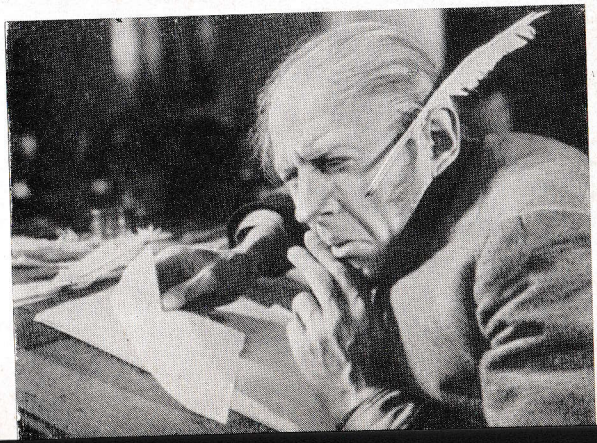


4. А. Н. Москвин на съемках фильма «Чертово колесо»

5—7. «ШИНЕЛЬ»







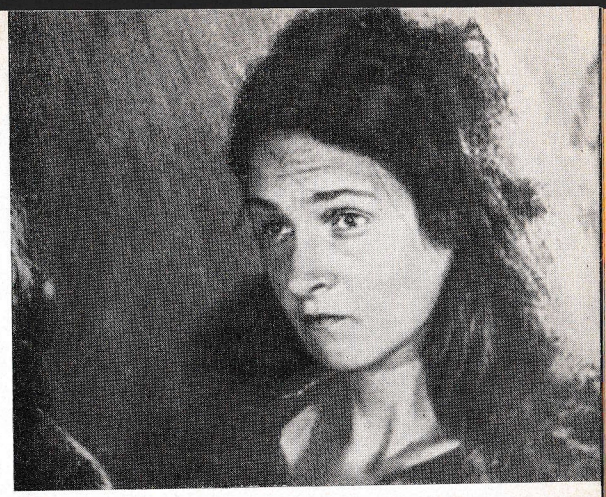






8—10. «СВД»

11—21. «НОВЫЙ ВАВИЛОН»



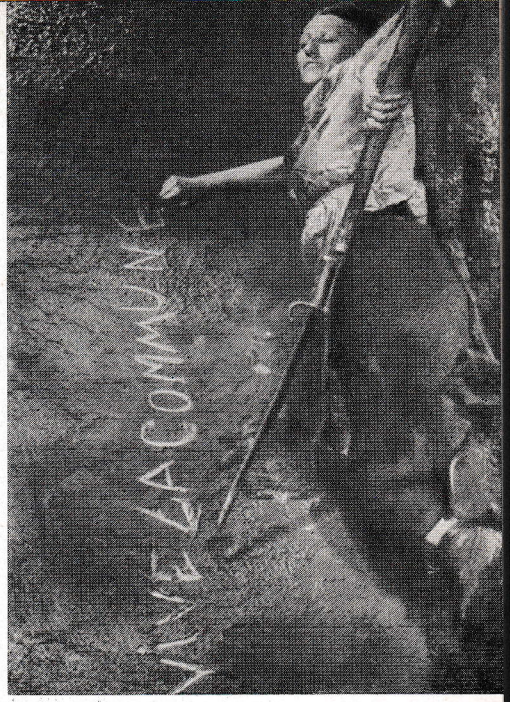








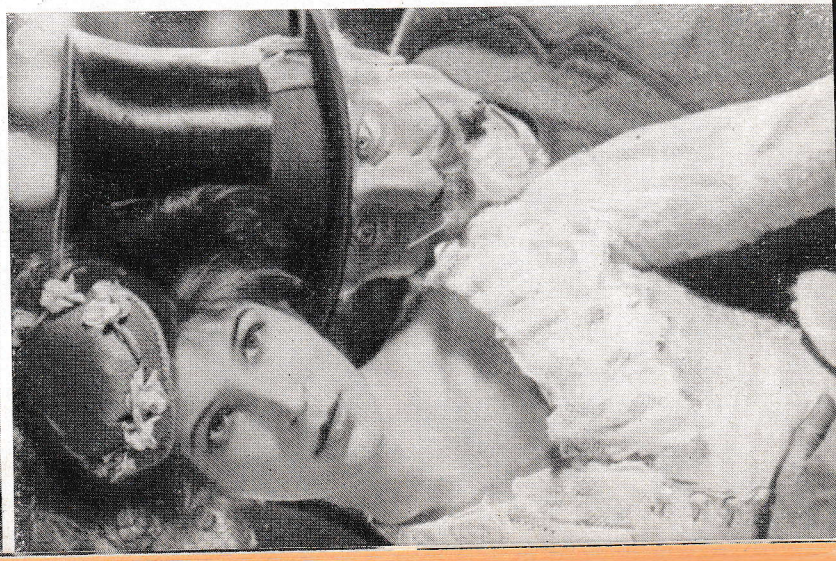



VIVE LA COMMUNE









22. На съемках фильма «Новый Вавилон»



рижской коммуны Густав Инар был поражен силой достоверности таких сцен, как расстрел коммунаров у Пер-Лашез и бои на баррикадах.

Огромная роль в этом принадлежала Москвину. Изобразительное решение фильма поражало щедростью, буйством красок, виртуозностью светового рисунка. Многие кадры были решены с такой силой экспрессии, в таком живописном богатстве, что они сами по себе доставляли огромное эстетическое наслаждение зрителю.

Москвин умел извлекать прекрасное из вещей самых обыденных. «Кто бы мог подумать,— пишет Е. Добин о сцене прощания продавщицы и солдата,— что из кадра, где изображены колеса, обыкновенные колеса, месящие жидкую грязь, можно создать прекрасную живописную композицию, где блики света исторгают драгоценный блеск».[1]

Витрины и прилавки универсального магазина, с навалеными на них рулонами тканей и кружев, беснующаяся толпа, кафе со столиками, залитыми вином, пустые бокалы, булыжная мостовая, густые потоки дождя — вот материал, из которого Москвин создает прекрасное.

Кадры из «Нового Вавилона» поместил в каталог своей юбилейной выставки Музей современного искусства в Париже. «Новый Вавилон» изучался и изучается в кинематографических школах мира как шедевр операторского искусства. Он стал вершиной творчества Москвина в немом кино.

Приступая к работе над «Новым Вавилоном», Москвин вместе со всей группой погрузился в изучение материалов французской революции и ее эпохи. Для постановщиков фильма документы и материалы эпохи были ценны так же, как и ее искусство. «Аромат эпохи» впитывался со страниц Золя и полотен французских художников. Беспощадные карикатуры Домье, ранние работы Клода Моне, Эдуарда Мане, Дега, Ренуара подсказывали ее типаж, колорит, краски, свет. Еще более существенно то, что в полотнах импрессионистов Москвин находил ответ на вопросы, которые его беспокоили. Игра воздуха и света, поразительное богатство световых нюансов, открытое импрессионистами, было созвучно исканиям Москвина. Именно импрессионисты, изучая законы света на натуре, впервые сумели запечатлеть на полотне его движение. «Главное лицо в картине — свет»,— говорил Эдуард Мане. «Обволакивающий среду,

[1] Е. С. Добин. Козинцев и Трауберг, стр. 112—113.

единый разлитый повсюду свет» — был предметом мучительных поисков Клода Моне. Вот почему один и тот же пейзажный мотив Моне писал много раз, в разное время дня, при различном освещении, пытаясь поймать на полотне ослепительный калейдоскоп световых оттенков.

Эксперименты этих художников в технике освещения представляли большой интерес для Москвина. Он внимательно изучал ее. В его руках эта техника обрела новый смысл, она стала выражением искусства острого, социально обозначенного, гражданственного. Во время дискуссии вокруг «Нового Вавилона», да и позже, Москвина не раз обвиняли в подражании импрессионистам. Это глубоко несправедливые упреки. Здесь надо говорить не о подражании, а о тех глубинных процессах преемственности в развитии искусства, когда открытия одной школы или эпохи становятся толчком в движении другой.

Конечно, такой толчок давало не только искусство импрессионистов — живопись Серова, Левитана, Репина подсказывала принципы освещения. Воздух, пронизанный светом, игра солнечного зайчика, блики на воде, тень — не отсутствие света, а свет другой силы, движение световых потоков,— все это учило, наталкивало на новые решения.

Это был естественный процесс формирования нового операторского искусства, и, конечно, живопись могла и должна была многое подсказать. Заметим, кстати, что кино в самом младенчестве своем пережившее эпоху подражания живописи, очень быстро начало само влиять на живопись. Уже к концу 20-х годов, когда кинематограф освоил в качестве выразительных средств огромной мощности и композицию, и свет, и пластический рисунок изображения, и живописное богатство тона, причем освоил все эти средства в их динамике и ни в чем — по возможности — не уступал живописи,— живопись начала испытывать влияние кинематографа. Вспомним, как отчетливо сказалось это влияние на таких работах, как «Утро Москвы» Пименова, «Оборона Петрограда» Дейнеки.

В яростных спорах критики, зрителей и кинематографистов вокруг «Нового Вавилона» этому фильму противопоставлялась как понятная и бесспорная картина «Танька-трактирщица». Мы далеки от желания продолжать этот спор сегодня, время уже сделало свой выбор. «Новый Вавилон» вошел в список мировых шедевров, «Таньку-трактирщицу» сегодня никто не знает. Задумываясь над этим, приходишь к мысли, что время, отдалившее нас от «Таньки-трактирщицы», не избавило сегодняшних кинематографистов от таких же ошибок. Как часто в кинематографической практике мы не умеем разглядеть подделку, которая рядится в злободневный лозунг.

В «Таньке-трактирщице» острейшая классовая проблема своего времени решалась в наивно-бытовых и водевильных ситуациях. Кулацкая банда в паническом страхе разбегалась, напуганная переодетыми и загримированными школьниками. Не менее наивным был и кинематографический язык фильма. Пожалуй, он ничем не отличался от языка театральных бытовых постановок, только декорации были заменены натурой. Функции оператора здесь весьма напоминали функции фотографа. Он бережно переносил на пленку с помощью элементарного экспозиционного света игру актеров, декорацию, добросовестно воспроизводящую обстановку, подробности быта, убранства. Камера лишь фиксировала все, что попадало в ее глазок.

Камера Москвина преображала то, что находилось перед ней. Она создавала новый мир. И в этом сложном процессе участвовало все: пленка, объективы, фильтры и оптические приспособления, различные способы освещения. Но главным было «зрение» художника, по-своему увидевшего мир в его революционном движении вперед, пытавшегося понять и выразить его в образах, пластических, эмоционально заражающих.

Создателям «Нового Вавилона» хотелось ритмом, пластическим звучанием линий, движением световых пятен и теней выразить лихорадочный блеск Второй империи, ее неминуемо приближающийся крах, призрачный, позолоченный, тунеядствующий Париж, закружившийся в жажде наживы, спекуляций.

Поиски этого образа были мучительными. Особенно трудно далась первая сцена — бал-мабиль.

Москвин экспериментировал с пленкой, искал освещения, композиционные приемы, пробовал разные объективы. Но «на экране,— как пишет Г. М. Козинцев,— получалась ненавистная историческая лента... жанровые картинки».[1] Как притушить подробности обстановки и костюмов, увести их на второй план, как погрузить действие в среду живую, лихорадящую? Как создать в кадре ощущение нервного напряжения, висящего в воздухе Парижа времен Второй империи? Над этими вопросами вместе с режиссером напряженно думал Москвин. Многое пришлось пробовать заново.

---

[1] «Искусство кино», 1956, № 10, стр. 51.

Прежде всего решительно изменился характер освещения. Наметившаяся еще в «СВД» тяга к светотональным композициям здесь окрепла, превратившись в основной способ построения изображения. Звучные сопоставления света и тени сменились богатейшей гаммой тональных отношений.

Опыт предыдущих съемок облегчил Москвину переход на новую систему освещения. Труднее было с многоплановыми композициями. Создателям фильма хотелось построить кадры со сложным внутрикадровым движением, с насыщенной жизнью второго плана. Это получилось не сразу. Фигуры первого плана перекрывали фон. Вихрь канкана, бешеный ритм веселья, идущего на втором плане, едва угадывался.

Тогда Москвин пришел к мысли — поднять актеров на помост. Попробовали, эффект был поразительным. Фон просматривался, второй план активно работал в композиции, открылась возможность более дальней пространственной перспективы. Это решение сразу потянуло за собой и другое: стало очевидно, что фон, освещенный статическими пучками света, будет фотографически неподвижен и придет в несоответствие с движением, происходящим на нем. Москвин осветил фон и второй план движущимися потоками света. Координация движения актеров в мизансцене с движением теней и освещенных плоскостей дала поразительный эффект. Дымовые шашки, специальная оптика помогли смягчить оптический рисунок фонового изображения, создали воздушную среду, и на экране ожил Париж времен Второй империи. За столиками увеселительного сада, погруженные в плотную, угарную среду, сидели буржуа Домье. Блестящие цилиндры, черные фраки и туалеты дам, а за ними — пьяная вакханалия, канкан, где все смешалось в отчаянном приступе веселья.

Сцена увеселительного сада снималась во дворе студии. Е. Еней превратил площадку студийного двора в парижское кафе. Сделано это было на редкость экономными средствами: разбросанные в зелени светящиеся фонари, гирлянды ламп и столики кафе. Сцена снималась ночью. Продуманность и точность расположения световых акцентов, острая характерность типажей, движение теней и световых пятен — вот материал, из которого она создавалась.

Композиции были динамичны и многоплановы, они требовали виртуозного мастерства освещения. Первопланные фигуры освещались боковым светом. Часть лица и фигуры оставалась слегка притушенной тенью, светом акцентировались детали ко-

стюма, прически, подчеркивалась характерность типажа. На втором плане, значительно более темном по освещению, кружились танцующие, движущийся луч света выхватывал из толпы то одну пару, то другую — в кадре мелькали пышные прически, голые плечи, страусовые перья, драгоценности, корсажи... А под расплывающимися в нерезкости гирляндами фонарей, за едва угадывающимися в глубине столиками, мерцали туалеты дам, блестели цилиндры. Вещи на экране имели фактуру, а порой казалось, что и цвет. Переливались шелка, мириадами брызг рассыпались бриллианты.

Еще более поражала изощренность красок в таком эпизоде, как распродажа в универсальном магазине «Новый Вавилон». Казалось, гамма оттенков от черного к серому растянулась бесконечно. Жемчужно-серое кружево зонтов, блестящая парча юбок, атласный блеск светло-серых корсажей, кружевные перчатки дам и узорчатые, гладкие, в мелкий цветочек и крупную клетку ткани — все это жило, двигалось, дышало на лестницах огромного универмага. Дамы вырывали друг у друга товары, продавщица надрывалась, уже почти в истерике крича «продается», а над всем этим в глубине, со спокойствием идола возвышался деревянный манекен.

Многие кадры этого эпизода сняты так: бесстрастное лицо деревянной куклы, а за ней беснующаяся в торговом раже толпа.

Это характерная особенность композиции «Нового Вавилона». Изменилось понятие общего плана. Москвин, Козинцев и Трауберг вносят в него одну весьма существенную поправку. Они строят общий план, вынося на первый план какую-либо весьма характерную деталь. Общие планы универмага скомпонованы так, что треть кадра заполнена кружевным веером, сквозь узоры которого угадывается беснующаяся у прилавков толпа. В других кадрах на первом плане — реклама зонтиков. Приводя в движение эти детали, Москвин добивался огромной выразительности композиций. Подчеркивалась глубина пространства мизансцены, рельефнее становились ее объемы. Движение деталей на первом плане по ритму не совпадало с движением на фоне. Медленное колыхание веера, кружение зонтиков приходили в несоответствие с бешеным ритмом жизни толпы — и именно этим оттенялся динамический ритм второго плана и фона. Так создавалось в кадре ощущение пьянящей, захватывающей атмосферы рынка, где жизнь — торговля шла в бешеных ритмах — все продавалось и все покупалось.

Существенно было и другое. Эти композиции выражали господство вещи над человеком. Вещи возвышались над толпой, презрительно посматривали на нее глазами манекенов, заполняли собой пространство кадра, вытесняя людей. Во всем торжествовала роскошь, вещи жили в притягательном блеске своих фактур. Преображенные москвинским светом, они превращались в господствующую силу эпохи, становились ее символом.

Поправки, которые внесли Москвин, Козинцев и Трауберг в принятую до них номенклатуру планов, имели большое значение для дальнейшего развития языка кинематографической пластики.

В «Новом Вавилоне» привычное деление планов на общий, средний и крупный отсутствовало. Портреты были сняты на фоне активно работающего второго плана, в общих планах весьма существенным элементом композиции становилась первопланная деталь.

С помощью второго плана и активно разработанного фона Москвин органически связал общий, средний и крупный планы в единую изобразительную систему.

То, что в одном кадре было центром композиции, в другом уходило на второй план. Кадр плавно, без толчка переходил, нет, не переходил, а перерастал из общего плана в крупный, из крупного в средний. Монтажная фраза строилась свободно, подчиняясь лишь одному — мысли. По одному «общему» плану нельзя было составить впечатление о месте действия, о декорации в целом. Этот образ рождался из десятка планов, и каждый из них вносил в него что-то новое, свое.

В лучших сценах фильма — бал-мабиль, расстрел коммунаров — в этом движении от плана к плану было нечто, присущее музыке, когда даже при резком сломе ведущей музыкальной темы мы слышим ее отзвуки, в обертонах и фоновых звучаниях. Эта музыкальность, это единство пластического решения достигались виртуозным световым и тональным построением кадра.

Наиболее характерная в этом смысле сцена — расстрел коммунаров на Пер-Лашез.

Пластическим лейтмотивом сцены стали потоки грозового дождя. Ливень хлещет на непокрытые головы коммунаров, стоящих перед своими судьями — версальцами, он стекает струями по лицам, смешиваясь со слезами бессилия.

Офицер, ведущий допрос, и судьи, утверждающие расстрел, защищенные от дождя навесом, со злорадным спокойствием,

методично задают свои вопросы. А потоки воды обрушиваются на фигуры коммунаров, их платье липнет к телу, дождевые струи секут лица, глаза, руки. Пелену дождя — дождевая установка обрушивала на актеров потоки воды, под мощной струей ветродуев они принимали нужное оператору направление — Москвин использовал как своеобразный диффузион, который смягчал пластический рисунок изображения, слегка размывая контуры фигур и стушевывая границы тональных переходов.

В косых потоках дождя, слегка подсвеченного оператором, одна за другой появлялись фигуры коммунаров. В их глазах — твердость и вызов, в их фигурах уверенность и бесстрашие.

Вот внезапно лицо продавщицы озарилось улыбкой,— она увидела рядом с собой возлюбленного — версальского солдата. Но в последнюю минуту жизни версальцы отняли и эту радость — офицер заставил солдата копать могилу... Презрение, гнев, ненависть на лице девушки, и в ответ на гнусное предложение офицера — пощечина.

Оператор вместе с актрисой «играет» эту ситуацию. В начале сцены лицо продавщицы смутно различимо в пелене дождя. Капельки влаги на пышных волосах и контровой свет создают ореол вокруг лица, оно кажется молодым и очень напуганным. Но вот Луиза увидела возлюбленного — лицо озарилось улыбкой — нижний передний свет мягко прорисовал черты ее лица, выделил светящиеся глаза, нежную припухлость губ.

В финале эпизода Москвин применил рисующий боковой свет. Часть лица героини в тени, скульптурной световой лепкой подчеркнуто волевое напряжение всех мышц лица и шеи. Волосы прилипли к телу, запавшие глаза горят такой яростью, что это приводит в растерянность версальского офицера. А на фоне этих кадров — тени солдат, роющих могилы.

Кончается этот эпизод кадром огромной, почти монументальной силы. Падают коммунары. Умирающий человек усилием воли пишет на мокрой стене Пер-Лашез: «Да здравствует коммуна». Эмоциональный заряд этого кадра достигается среди прочих средств и весьма искусным применением цвета. Чем ближе к финалу сцены, тем больше сгущается, темнеет серая гамма кадров. Почти в густой темноте падает в грязь коммунар за коммунаром. Только поблескивает местами мокрая земля. И вдруг на темно-серой намокшей стене слабеющая рука выводит белые буквы: «Vive la commune!». Композиционный и цветовой центр кадра — рука, вырисовывающая слова бессмертного

призыва, и белая надпись, как бы горящая в узком световом луче, надолго врезается в нашу память. Это единственный кадр во всем эпизоде, где появляется белый цвет, и именно этот тональный диссонанс позволяет оператору безошибочно выделить этот кадр среди других.

В предыдущих главах мы намеренно не касались темы портрета, хотя из фильма в фильм искусство портретных характеристик Москвина все заметнее совершенствовалось. В «Чертовом колесе» одной из главных задач, стоящих перед оператором, была натуральность происходящего в кадре — светом, композицией, ракурсом Москвин выявлял и подчеркивал характерную внешность типажей, сохраняя на экране грубую фактуру их лиц, дефекты кожи, уродства. Отвергая грубый грим, в те годы еще употреблявшийся в кино, оператор учился искусству лепки лица светом.

Каждое лицо требовало особой пластики освещения. Лучшим гримом был свет. Это Москвин начал понимать в своих самых первых опытах. Но были в предыдущих работах опыты портретных характеристик и другого рода. Уже в «Чертовом колесе» в эпизоде, когда Ваня Шорин, досыта хватив блатной жизни, принимает решение вернуться на корабль и прощается с Валей, Москвин снял один примечательный портрет.

Сцена прощания Вани с Валей у чудом уцелевшей ограды «хазы»: сминая в кулаке шапку, с опущенной головой, стоит перед Валей Ваня Шорин, а девушка смотрит во все глаза, пытаясь запечатлеть его навсегда в памяти. Тень от решетки падает на ее лицо, оттеняя большие, печальные глаза, и чем дальше уходит от нее Ваня, тем больше тоски, страха, а вместе с тем и надежды в ее глазах.

Светом оператор притушил (тень от решетки) все неприятное в лице этой уличной девчонки; стушевались ранние горькие морщинки в уголках губ, презрительная складка рта. В центре внимания глаза, а в них бьется тревожная, смешанная со страхом и ожиданием, горькая любовь. Актерское мастерство Людмилы Семеновой было поддержано оператором.

Вниманием к деталям и нюансам актерской работы были отмечены и «Шинель», и «СВД».

Теперь же, в «Новом Вавилоне», портрет приобрел особое значение. Образ Коммуны складывался в фильме не из конкретного эпизода деятельности коммунаров, подробных и обстоятельно разработанных характеров, а из чрезвычайно скупо рассказанных историй — портретов. То была галерея лиц, исполненная простоты и величия, романтического подъема и покоряющей доброты. Незабываемы портреты женщин в сцене, когда парижанки защищают орудия национальной гвардии. Добрые материнские глаза, доверчивые глаза девчонки, как бы в ожидании чуда глядящие на этот мир (Я. Жеймо). И солдаты, которым велено откатить орудия,— те же трудовые люди, братья, мужья этих женщин. Вот почему яростный натиск женщин не может быть сломлен — офицер вынужден отступить.

Каждое из этих лиц было изучено оператором. Так, в портретах швеи (О. Заржицкая) светом подчеркивался высокий лоб, чистый овал лица. Сквозь усталость в ней прорывалась природная женственность, обаяние. И все-таки, несмотря на то что оператор зорко выискивал в актере все, что могло создать биографию героя, это была работа над типажем. И только в двух случаях, где были задуманы характеры и существовала хотя и пунктирная, но история отношений (продавщица — Е. Кузьмина и солдат — П. Соболевский), портреты содержали в себе зерно будущих открытий Москвина в этом жанре.

О Кузьминой мы уже говорили. Что же касается Соболевского, то здесь хотелось бы остановить внимание на одном портрете. Прежде несколько слов о роли и ее исполнителе.

В согласии с литературным и режиссерским замыслом П. Соболевский играл темного, забитого крестьянского парня, взятого в солдаты. Герой мучительно не мог осмыслить водоворота событий, который его захватил. И покорно следовал за теми, кто сильнее давил на него. Через весь фильм он прошел с болезненной тоской и растерянностью в глазах и фигуре. Черты эти были предельно сгущены. Конечно, и здесь оператор «играл» вместе с актером.

Портрет, о котором идет речь, относится к эпизоду, происходящему в Версале. Силой обстоятельств солдат, уже после встречи с продавщицей и коммунарами, где его обогрели и он впервые почувствовал себя человеком, снова оказывается в рядах версальцев. Здесь, в кабачке, растерянных солдат убеждали, что Париж захвачен преступниками, что их дома разорены, а жены обесчещены. Звучала «Марсельеза», роскошная дама кокетливо протягивала солдату бокал вина. Он смотрел на все это испуганно и тупо, на секунду мелькнула в глазах какая-то мысль и сразу же погасла, он затравленно озирался, вглядываясь в окружающее. Глаза его помутились, на лице застыла маска тупого безразличия. Черты лица как бы стушевались, расплылись — это Москвин прямо на крупном плане

изменил характер освещения. Оператор постепенно гасил приборы, убирая рисующий свет. Лицо превращалось в маску.

Для своего времени это был эксперимент небывалой смелости,— менялся характер освещения внутри одного кадра, причем этим кадром был портрет. Возможности этого приема не всеми были поняты — многим он казался штукарством. И только позднее, когда в трилогии о Максиме и в «Иване Грозном» Москвин доказал, что этот прием может стать одним из поразительных по эффективности средств создания психологического портрета, он вошел в кинематографическую практику.

В 1928 году операторский состав «Севзапкино» сильно изменился. На студию пришла молодежь, вооруженная кинематографическим образованием, высокой культурой. Москвин работал над «Новым Вавилоном» уже в среде, близкой ему по духу и направлению поисков. Рядом с ним начинал свою первую картину «Адрес Ленина» (режиссер В. Петров) Горданов, вместе с которым в юности Москвин занимался фотографическими опытами. Оператор Е. Михайлов — соавтор Андрея Николаевича по «Шинели» — снимал вместе с Ф. Эрмлером «Обломок империи». Беляев — наиболее опытный и, казалось, уже сформировавшийся оператор — в первой же встрече с режиссером Е. Червяковым в фильме «Золотой клюв» доказал, что он думающий художник и смелый оператор, сумевший отказаться от уже наработанных штампов и приверженности к старой «школе» операторской съемки Фролова, Вериго-Доровского и др.

Чуть позже начал работу с С. Юткевичем над «Черным парусом» Ж. Мартов. Почти все эти операторы по возрасту были ровесниками Москвина. Но все они, за исключением С. Беляева, пришли в кино в 1928 году, на три года позже Москвина. Эти три года для русского операторского искусства были решающими. Творческими усилиями Левицкого, Тиссэ, Москвина, Головни и других оно уже превратилось из ремесла в искусство. Свет, композиция, ракурс, движение камеры были освоены как средства выразительные, художественные.

Вот почему Москвин для своих сверстников оставался мастером, к работе которого приглядывались и старались по ней равняться. Это вовсе не значит, что они были подражателями. Каждый из этих операторов был достаточно определенной и яркой фигурой в операторском искусстве. И всех их объединяла ненависть к фотографическому натурализму, тяготение к эмоционально насыщенной, экспрессивной зрелищной форме, умение выявить операторскими средствами мысль картины.

«ОДНА»

«Одна» была снята на рубеже немого и звукового кино.

Сюжет картины подсказала сухая газетная заметка: за сельской учительницей, заблудившейся и замерзшей в снегах, по решению правительства был послан самолет. За этим фактом режиссеры увидели одну из главных черт современности — заботу государства о каждой отдельной человеческой личности.

Героиней фильма стала обычная девушка, начинающая учительница. Интерес режиссуры сосредоточивался на сфере житейской повседневности. Это было решительной ломкой прежних стилевых признаков фэксов. Надо было искать новый язык — без романтической приподнятости, эффектных красок, гипербол, подчеркнуто экспрессивных зрелищных решений.

Становилось понятным, что все эти средства не в состоянии создать на экране ту величину — духовный мир человека новой формации,— необходимость которой в искусстве уже настоятельно ощущалась ими.[1]

Фильм задумывался как звуковой. В процессе работы от синхронной речи пришлось отказаться,— техника записи была крайне несовершенной. Удалось записать лишь шумы и прекрасную музыку Д. Шостаковича. Назвать этот фильм немым нельзя, хотя герои объясняются мимикой и жестом, а надписи переводят их игру на язык диалога. Нельзя потому, что в самом способе подачи материала, в установке на актерскую работу и развивающийся характер, в спокойном повествовательном монтаже, в новой изобразительной манере Москвина уже появились признаки того стиля, который был характерен для звукового кино и знаменовал решительную ломку прежнего.

Искусство немого кинематографа называли по-разному: Эйзенштейн — «пластической музыкой или звучащей пластикой», Козинцев — в пору работы над «Новым Вавилоном» — «динами-

[1] В пору работы над «Одной» Козинцев и Трауберг написали заявку в художественно-сценарный отдел Ленинградской кинофабрики, в которой сформулировано основное направление их будущей работы: «Мы не считаем, что задачей кинематографа в реконструктивный период является работа над темами только технической реконструкции (Турксиб, Днепрострой, Гигант). Не менее важным мы полагаем вопрос о человеческой реконструкции, о психологическом переустройстве человека». И дальше: «Категорически отвергается свойственный советской кинематографии показ эпохи материалом и символами. Эпоха должна быть в самой фабуле, пафос — не в надписях и иллюстрирующих кадрах, а в сочетании героя с обстановкой».

ческой живописью». Эйзенштейн писал в «Неравнодушной природе»: «Подобно тому, как немое лицо заговорило с экрана, так с экрана же звучало изображение». В обоих этих определениях, как и во многих других, за исходное берется главное формообразующее качество немого кино — язык его изобразительной пластики. Слово, мысль, эмоция, обобщения могли быть выражены в немом кино лишь частично игрой актера. Главное принадлежало изобразительным элементам: композиции, пластике света, игре светотени, оптическому рисунку изображения, богатству цветопередачи и всем другим компонентам, входящим в это понятие.

На определенном этапе немого периода — особенно это сказалось в творчестве Эйзенштейна — актер начал приравниваться к типажу, между вещью и человеком был поставлен знак равенства, живописная и конструктивная выразительность кадра казалась всесильной.

С приходом звука это соотношение резко нарушилось. Центр тяжести переместился в сторону актерской работы и звучащего слова, все остальные компоненты должны были подчиниться им. Несовершенная звукозаписывающая техника создала еще и дополнительные трудности — треск съемочного аппарата исключал запись звука в павильоне. Съемочный аппарат и оператора заключили в специальный звукоизоляционный бокс. Камера потеряла мобильность, стала громоздким, неповоротливым инструментом.

Казалось, что Москвину, положившему начало многим открытиям операторского искусства немого кино, будет чрезвычайно трудно перестраиваться. Артистизм москвинских кадров, их одухотворенность и эмоциональная насыщенность были органическим и концентрированным выражением поэтики немого кино. Звуковое кино требовало каких-то других форм. Каких? Вряд ли даже такой талантливый и думающий оператор, как Москвин, мог сразу дать исчерпывающий ответ на этот вопрос. «Одна» стала базой этих поисков, пробой пера.

Эпоха начала звукового кино была противоречивой и сложной. Многие крупные мастера объявили войну звуку. Казалось, что звук уничтожит все, что было создано в борьбе с условно-натуралистическим, повествовательно-описательным кинематографом. «Техника звукового фильма может подкрепить проигранное дело натуралистической традиции, она может возвратить к временной жизни все битые, отвергнутые, реакционные

приемы в нашем кино»,— с беспокойством и тревогой писал Адриан Пиотровский. И тут же добавлял: «Так не должно быть... Основное заключается здесь в том, чтобы рассматривать звук в тонфильме не как средство достижения натуралистической иллюзии, а как самостоятельный выразительный материал».[1]

Опасения и предсказания А. Пиотровского и других были не напрасными. Растерянность перед тем, что диктовал звук, дала свои результаты. На некоторое время экран заполнила натуралистическая фиксация быта. Это касалось в одинаковой мере и режиссерского, и операторского решения фильмов. Правда, этап этот был очень недолгим. Появление «Встречного», «Чапаева» и «Юности Максима» вернуло наш кинематограф к лучшим традициям «великого немого».

Режиссура вышла из этого кризиса быстрее операторов. Здесь еще некоторое время давали себя знать технические трудности — камера, запертая в боксе и обреченная на неподвижность; громоздкие, малоподвижные и не сильные микрофоны, ограничивающие возможность оператора в освещении и компоновке кадра — актер был «привязан» к микрофону, зона его свободного движения в кадре была крайне мала из-за слабой звуковой мощности этого аппарата.

Еще большие сложности представляла съемка длинных игровых планов: менялось представление о композиции, освещении, ракурсе и т. д.

Процесс этот был в высшей степени болезненным и трудным, имена многих крупных операторов в течение нескольких лет не появлялись на экранах. Среди них были А. Головня, Э. Тиссэ, А. Левицкий.

Фэксы переходили к звуковому кино сравнительно легко. Сюжет «Одной» был очень прост. Героиня фильма, только что окончившая педагогическое училище, мечтает об уютном семейном гнездышке, которое она устроит вместе с любимым. Но Наркомпрос, не считаясь с ее желанием, посылает ее на Алтай, туда, где сейчас больше всего нужны учителя. Сначала учительница отгораживается от забот глухой и бедной деревни, угнетаемой баями, своими школьными делами. Но руки бая дотянулись и до учительницы — с открытием школы не стало даровых подпасков. Учительница, не раздумывая, бросилась на

[1] Адриан Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь. Л., «Искусство», 1969, стр. 230.

защиту своих учеников. Так же самозабвенно, как когда-то мечтала о семейном рае у примуса, она теперь схватывается с баем из-за скота, принадлежащего бедноте. Мелкие и крупные события не интересной ей прежде жизни выстраиваются в одну цепочку. Она начинает понимать смысл той жестокой классовой борьбы, в которую ее втянула жизнь. Теперь учительнице есть дело до всего, равнодушие к делам бедноты ей кажется преступным. После собрания, где ее поддерживают комсомольцы, она требует лошадей — надо ехать в районный центр за правдой и помощью. Баю удается обмануть девушку — ее выбрасывают в холодной снежной бездорожной степи, где на десятки километров нет ни одной живой души. Спасают учительницу ее ученики, комсомольцы. Весть об обмороженной, тяжело больной девушке разносится по всей стране. Тишину алтайского неба взрывает шум моторов самолета, присланного за ней.

Снималась картина на Алтае, в глухой ойротской деревушке. Создатели фильма внимательно приглядывались к жизни скотоводов, отбирая детали их быта, уклада жизни, нравов. Дикое завывание шаманов, битье в бубен, дробление зерна в ступке, стрижка овец — весь этот повседневный ритуал жизни вошел в их картину.

Примечательно то, что, снимая эти эпизоды, режиссеры и Москвин не сгущали красок, не акцентировали страшное. Они стремились создать на экране эти житейские факты во всей их естественности. У жалкого очага сидел старик, бубня что-то бессмысленное и раскачиваясь. Дым застилал юрту, выедал глаза. Тоскливое завывание старика казалось бесконечным. Редкие удары в бубен, слабый огонь очага, полумрак юрты и снова бессмысленное, тупое бормотание. Ничего эффектного, подчеркнутого, сгущенного. Во всем обыденность. Легко представить, с какой экспрессией мог Москвин снять эту сцену прежде. Здесь было бы использовано все — и зловещие тени раскачивающегося шамана, и языки огня в очаге, и густая темнота юрты. Но оказалось, что выразительный впечатляющий образ можно создать и другими средствами. И он будет не менее сильным. Нужен только тщательный и целенаправленный отбор жизненного материала.

Есть в фильме один образ, в котором как бы сконцентрировались все моменты переходного, ломающегося, только-только формирующегося нового стиля. Растянутая на шесте лошадиная шкура с пустыми глазницами и оскаленным черепом появляется

уже в сцене приезда учительницы,— «тайлга» повешена у въезда в деревню и должна отгонять от нее злых духов. Но вот что существенно — она входит в фильм как обиходная деталь деревенской жизни. Москвин ничем не подчеркивает, не выделяет ее. За оскаленной мордой лошади все то же серое белесое небо, ленивая дорога, безрадостная степь, играющие дети.

Рассеянный дневной свет, композиция, в которую Москвин вводит приметы деревенского быта — в данном случае телегу,— все это превращает «тайлгу» в деталь деревенской жизни, зловещую, но правдивую и выражающую первобытный уклад жизни. В финале фильма над чучелом лошади, заходя на посадку, проносился самолет. Так у создателей фильма появилось доверие к жизненному материалу, к новым средствам выразительности.

Но были в фильме эпизоды, где «тайлга», пугающая черным провалом глаз и мертвым оскалом челюстей, монтировалась с пляской шамана или злобной ухмылкой бая. Здесь она была снята сверхкрупным планом: при ночном освещении, на темном провале неба светилась оскаленная морда лошади. Это был рецидив старой поэтики. Такое противоречие естественно, стиль был целиком в движении, новые приемы только-только нащупывались и осмыслялись.

Сцены стрижки овец, собрания деревенской бедноты были сняты на натуре, при естественном освещении зимнего алтайского солнца. В кадре много неба, на горизонте белеют снежные шапки гор, тянется на десятки километров белое безжизненное пространство степи. Горизонтальные композиции с высоким небом помогают создать ощущение грандиозных, еще не освоенных человеком пространств. Москвин в пейзажах — это многоплановые композиции, в которых на первом плане есть какая-нибудь характерная для деревни деталь, а на фоне — неизменные снежные горы,— подчеркивает незыблемый, вечный покой нетронутой человеком природы. Плавность линий, приглушенность цвета, статичность композиций помогают создать это ощущение. Оно очень важно и будет работать как контрастный фон в сценах, где героиня, вступив в войну с баем, так и не сможет преодолеть равнодушие и инертность людей, таких же молчаливых и бесстрастных, как земля, на которой они живут.

В трактовке деревенских алтайских пейзажей сказались новые москвинские черты. По-прежнему кадры обладали поэтической выразительностью, но поэзия теперь извлекалась из

Любопытны сдвиги и в понимании Москвиным портрета. Человеческое лицо начинает занимать центральное, главенствующее место в композиции.

В замысел «Одной» как главная тема входила история роста и становления характера героини. Это еще не до конца удавалось в картине, но уже существовало как реальная художественная задача. Элементы романтически преувеличенных страстей и форсированных эмоций причудливо смешивались в игре Кузьминой с попытками глубокого и реалистического раскрытия характера.

Во всяком случае, одноплановость в разработке характеров начинает уступать место богатству жизненных связей и отношений. Соответственно меняется трактовка портрета. Бай — не традиционный злодей, раскрывающийся нам в первом портрете. Поначалу это льстивое, даже жалкое в своем угодничестве лицо старого человека. В сцене, когда бай уводит детей-подпасков из школы, Москвин проделывает один весьма интересный эксперимент. В начале сцены, когда бай ласково улыбается учительнице, извиняясь за свое вторжение на урок, передний свет мягко обволакивает его черты, лицо кажется добрым, черты — нерезкими. Натыкаясь на неожиданное сопротивление учительницы, бай свирепеет. Резкий поворот головы — и поставленный заранее боковой свет вырисовывает хищный профиль старика, черные провалы десен, слезящиеся глаза. Конечно, все эти световые ухищрения имели смысл только тогда, когда в основе была полноценная актерская работа.

Портреты, решенные на белом фоне, технически чрезвычайно сложная вещь. Они сделаны с той безукоризненной чистотой исполнения, которая характеризует самый высокий профессионализм и, на взгляд не посвященного в технические сложности, кажется легкой и простой.

В отличие от «Нового Вавилона», портреты «Одной» строятся на статическом фоне. На натуре — это снежная степь или горы, в павильоне — стена. Лица героев — тональный и композиционный центр кадра; все внимание оператора сосредоточивается на фигуре актера, подробностях и деталях его работы.

Появившаяся на фоне изб фигура председателя, которому должна представиться приехавшая учительница, по тону чуть темнее всего остального — она тот тональный акцент, который заставляет нас внимательно наблюдать за фигурой и движением актера. Серый, чуть нерезкий фон позволяет нам подробно разглядеть и медленную, вразвалочку походку уверенного человека, и его неторопливые, размеренные и щеголеватые движения,— не обращая внимания на учительницу, не выказав ни внимания к ней, ни удивления, он чистит сапоги, бережно и долго намазывая ваксой.

В этой внимательности к актерской игре сказывалось новое в творчестве всего коллектива — стремление через деталь раскрыть характер. Таких сцен в «Одной» еще было мало, но их появление стало предпосылкой открытий трилогии о Максиме.

Не всегда аскетизм и сдержанность изобразительного языка оправдывали себя. Немало было в фильме портретов, снятых на намеренно безликих, ничего не говорящих фонах, освещенных ровным рассеянным светом (портреты героини в Наркомпросе). Порой нарочито упрощенной, плакатной была композиция. Исчез динамически трактованный свет. Обедненность светового рисунка изображения в некоторых эпизодах приближалась к хронике. Все это были естественные издержки переходной поры, нащупывания новых выразительных средств.

Среди профессионалов работа Москвина над фильмом была расценена как эксперимент, открывающий интересные и неожиданные возможности в изобразительном строе фильма. Но не все поняли переходный, экспериментальный характер картины. Раздавались голоса, что москвинское искусство на спаде, что эпоха его открытий миновала.

На первой конференции советских операторов, которая состоялась в Ленинграде в 1933 году — уже самый факт, что конференция была устроена в Ленинграде, свидетельствовал об интересе к работам ленинградских операторов,— в жарких дискуссиях и беспощадных спорах шла переоценка завоеваний прежних лет.

Работы Москвина, Горданова («Фриц Бауэр»), Мартова («Черный парус»), Михайлова («Обломок империи») и других ленинградцев, с их тяготением к живописной трактовке кадра, с богатой светотональной игрой и эмоциональной насыщенностью красок, рассматривались как явления ленинградской операторской школы. Характерной чертой этих операторских работ была высокая культура изобразительного языка, впитавшего в себя живописные традиции русского и западного искусства. Вместе с тем становилось ясным, что звуковое кино требовало пересмотра не отдельных приемов, а самой системы операторского мышления. «Новый Вавилон», признанный шедевр операторского искусства, уже принадлежал прошлому.

Первые же звуковые фильмы показали, что попытка сохранить свойственный немому кино изобразительный язык приводила к бессмыслице и формальному трюкачеству. Теперь надо было учиться мыслить не кадрами, а сценами. Максимальное усиление образной связанности кадров, уничтожение резкого монтажного сопоставления кадров — вот задачи, которые становились на повестку дня. Новая работа Довженко и Демуцкого — «Иван» казалась картиной замечательных предвидений,— органичность перехода от кадра к кадру, невидимость склеек, «успокоенность» зрительного языка — все это были зерна, из которых вырастала выразительность пластики звукового кино. Этим же была интересна и «Одна».

Шла конференция бурно. Необходимость ломки устоявшихся позиций еще не всеми была осознана. Расставаться с достижениями в зрительной поэзии кадра было трудно. Резкое выступление Григория Козинцева с призывами положить конец операторскому кино и считать «настроенчество» главной опасностью, не всеми было верно понято. Но как бы то ни было, в духе споров и дискуссий конференции, в электричестве ее воздуха уже жила, как реальная и неотложная, задача поисков пластики звукового кино, подчинившего свои средства выявлению духовного мира человека.

После «Одной» Москвин вместе с Козинцевым и Траубергом начинает работу над фильмом «Путешествие по СССР». Действие его происходило на одной из больших строек первой пятилетки, Москвину предстояло освоить индустриальный материал, с его огромными масштабами строек и, что еще важней, новым типом человека. Фильм не был закончен, материал его, к сожалению, не сохранился. Вероятно, мы нашли бы в нем операторские эскизы и наброски будущих решений «Юности Максима».

ТРИЛОГИЯ О МАКСИМЕ

Трилогия о Максиме вошла в классику мирового кино. Вместе с «Чапаевым» и фильмами «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» она дала начало новому этапу советского героического фильма. Об этих фильмах написаны серьезные искусствоведческие исследования у нас и за рубежом.

Еще в 30-е годы в статьях А. Пиотровского, С. Юткевича, М. Блеймана в самых общих чертах, а позже в книге Е. Добина фундаментально, глубоко и доказательно была прослежена эволюция эстетических воззрений Козинцева и Трауберга. Е. С. Добин установил закономерности их развития, проследил путь от эксцентризма и романтики первых фильмов к пламенному реализму «Юности Максима» и всей трилогии, вобравшей в себя противоречивый, но плодотворный опыт предшествующих лет.

В этом смысле Москвину повезло меньше. До сих пор нет ни одной крупной искусствоведческой работы, которая исследовала бы творчество Москвина. Правда, надо сказать, что при недостаточном внимании критики и искусствоведения к операторскому искусству и творчеству отдельных операторов о Москвине было написано сравнительно много. К лучшим относятся статьи Г. Козинцева[1] и А. Головни,[2] страницы из книги В. Нильсена,[3] давшие точную оценку мастерства Москвина, своеобразия его манеры, его места и роли в истории советского кино. К сожалению, основные положения этих статей впоследствии были забыты или оспорены. Наспех сочиненные формулы о преодолении Москвиным формалистического прошлого в 50-е годы обрели законченность, солидную аргументацию. Но и в пору появления трилогии о Максиме многое в творчестве Москвина было оценено неверно.

Получили распространение утверждения, что Москвин в трилогии о Максиме сумел настолько переродиться творчески, что в его последних фильмах ничто не напоминает создателя внешне эффектных зрелищных фильмов «СВД» и «Новый Вавилон», писали о «полном творческом перевооружении, которое привело его к реалистическим методам изобразительного решения».[4] Доказывали, что к полнокровному реалистическому характеру изобразительного языка он пришел вопреки своим прежним творческим установкам. В этих утверждениях есть одно принципиально неверное положение, подразумевающее, что реалистический метод в операторском искусстве существовал чуть ли не со дня рождения этого искусства и что к началу звукового периода он представлял собой законченную, устоявшуюся систему.

От простодушного и наивного удивления первого оператора перед движущимся паровозом до поэтического мышления

[1] См.: «Искусство кино», 1935, № 2; «Искусство кино», 1960, № 4.

[2] А. Головня. Статика и динамика в композиции кинокадра. «Искусство кино», 1939, № 2.

[3] В. Нильсен. Изобразительное построение фильма. М., Кинофотоиздат, 1936, стр. 205—207.

[4] М. Каплан. Андрей Москвин. «Искусство кино», 1940, № 6.

«Броненосца» и «Матери» операторское искусство прошло гигантский путь; существенные сдвиги произошли в нем и на этапе от «Броненосца» и «Матери» до трилогии о Максиме, «Чапаева».

Если на первом этапе, овладевая композицией, ракурсом, светом, тоном, оно создало язык «зрительной поэзии» — острый, контрастный, насыщенный метафорами, аллегориями, раскрывающий великий смысл исторических революционных битв, то на втором этапе, подчиняя все свои средства выявлению образа героя, оно училось постигать смысл великих исторических процессов через движение жизни человека, богатство и полноту его связей с эпохой.

Операторы учились выражать замысел фильма в формах как будто «прямого» изображения жизни, в зрительных образах, наблюденных в обыденном житейском течении действительности. Выразительность искалась теперь не в сгущенных, поэтически насыщенных изобразительных построениях, а в строгом отборе и тщательной организации жизненного материала, в богатстве его «обертонов» и многообразии связей. Оба эти этапа были частью огромного и сложного процесса рождения реализма в операторском искусстве. Он происходил в недрах творческой практики советских операторов — и прежде всего А. Головни, Э. Тиссэ, А. Москвина, В. Горданова и других,— а не привносился в кинематограф извне. Его эволюция не была плавной и бесконфликтной. Тупик, создавшийся на рубеже немого и звукового кино, казался безвыходным. Работа Москвина над «Юностью Максима» вывела операторское искусство на новые позиции и стала решающим шагом в его развитии. Весь прошлый опыт Москвина стал фундаментом новой изобразительной формы, сохранившей поэтичность, эмоциональность пластического языка.

Еще не закончив работы над «Одной», съемочная группа понимала, что этот фильм только разведка большой современной темы. Контуры поисков вырисовывались хотя и в общих чертах, но очень определенно. «Если в фильме «Одна» мы несколько поверхностно подошли к теме коренной ломки человеческой психики, то в следующей работе мы хотели бы показать другой характер,— писали Козинцев и Трауберг в заявке, адресованной в художественно-сценарный отдел «Ленфильма».— Революция выдвинула ряд новых людей, связанных с нею сначала. Эти люди... отразили бы нашу эпоху «нового».

Эпоха «нового» властно диктовала искусству свои задачи. Едва залечив раны гражданской войны, страна развернула гро-

мадные стройки первой пятилетки. Невиданные в мире темпы строительства, грандиозные социальные сдвиги и, что самое главное, героическое напряжение многомиллионного народа, энтузиазм и вера которого преодолевала все трудности и лишения переходной поры,— вот они, черты нового. В огне гражданской войны, в напряженных буднях грандиозного строительства рождалась новая история человечества.

Искусство начала 30-х годов настоятельно чувствовало необходимость разобраться в психологии и духовном мире нового человека. А. Макаренко в «Педагогической поэме», И. Эренбург в «Дне втором», В. Катаев в романе «Время, вперед!», каждый по-своему пытался ответить на эти вопросы.

Г. Козинцев и Л. Трауберг хотели показать рождение человека «вместе с веком». «Не огромное полотно, не памятник, не историю партии, не хронику — мы хотели дать движение эпохи в будто бы «частной» жизни человека без звонкого имени»,— так определили замысел картины режиссеры. Но своего героя — паренька из рабочей окраины, ставшего рядовым профессиональным революционером Петрограда, они нашли не сразу.

В первых вариантах сценария была эффектная история превращения выходца из провинции в блестящего дипломата. Изучение материалов революционного подполья, статьи Ленина, записки и дневники профессиональных революционеров, встречи с ними раскрыли режиссерам истинный героизм революции.

Проза повседневной партийной работы, ее будни не нуждались в приукрашивании. В них жила великая цель революции.

Если в первых вариантах сценария режиссеры противопоставляли своего героя — профессионального революционера, бежавшего из ссылки,— мрачной, гнетущей эпохе столыпинской реакции и эпоха, подобно тому, как это было в «Шинели» и «СВД», подавляла героя, то теперь они нашли иные краски. По-прежнему действие фильма начиналось в глухие времена столыпинской реакции, но от прежней жертвенности героя ничего не осталось. Партия жила, работала, действовала. В недрах столыпинского режима зрела новая сила, и ее рост был неукротим. Герой — не исключительная личность, а рядовой партии, вместе с ней проходит сложный путь подпольной борьбы и героического строительства государства. Так рождался оптимизм «Юности Максима».

Образ времени раскрывался во всем многообразии своего конкретного развития, в сложной борьбе политических сил.

Дневники профессиональных революционеров, фотографии охранного отделения и первые снимки Петербурга, вывески лавок и объявления рекламных отделов газет, описания маевок, революционные песни, фольклор улицы — все это причудливое и разнохарактерное многообразие жизненного материала наслаивалось на историю паренька с рабочей окраины, подсказывало характер и колорит изобразительной части фильма.

А материал картины — буржуазный Петербург начала века и ощетинившийся штыками Петроград революции, маевки и демонстрации рабочих, подпольные явки, типографии и редакции газет, заседания государственной думы, жизнь заводских цехов — был не новым в кинематографе. В серии историко-революционных фильмов, начиная от «Стачки» до «Конца Санкт-Петербурга» и первых звуковых фильмов, этот материал был разработан подробно и монументально. Эпический размах событий жил на экране в патетике монтажных сопоставлений и образах-символах. Цеха заводов и фабрик были показаны как индустриальный кошмар, отнимающий у рабочего право чувствовать себя человеком. Рабочие поселки — как средоточие нищеты, страшные и уродливые трущобы. Им противопоставлялись роскошные кварталы буржуазии.

Создатели «Юности Максима» отказывались от монументального и пафосного стиля прежних лет.

Москвину предстояло найти новые черты в материале, уже хорошо освоенном экраном. Направление поисков было определено точно — «открытие прекрасного во внешне неказистом, героического в обыденном, поэтического в прозаическом» (Г. Козинцев).

Вместе с Енеем Москвин внимательно изучает Ленинград — в который раз ему приходится снимать этот город,— ищет в нем черты, раньше не замеченные. Небольшая достройка, «грим» с помощью вывесок, фонарей позволяют вернуть точно выбранным местам съемок колорит эпохи, создать определенный характер.

Теперь, в «Юности Максима», это понятие приобретает особое значение. Среда, город не однозначны, как прежде. У Петербурга — Петрограда в трилогии десятки обличий. Вот рабочая окраина — место жизни Максима, среда рабочего человека. То ли деревня, прилепившаяся к городу, то ли поселок, в котором люди еще не могут порвать с деревенским бытом,— двухэтажные, скособоченные сарайчики, наспех собранные из древесных отходов, покосившиеся лачуги, копошащиеся на свалке

куры. А на фоне — дымящиеся трубы заводов, тусклое солнце. Дорога к заводу вьется не то сквозь поле, не то через пустырь, лишь трубы заводов да проносящийся поезд напоминают, что это городская окраина.

Противоречивый характер окраинного пейзажа точно выражает двойственную природу русского капитализма, выросшего на базе нищей крестьянской России. Поспешность возведенных построек, их убогий характер, нелепость и бессмысленность архитектурных форм, неустроенность быта, грязь — все это черты варварской и дикой эксплуатации вчерашнего крестьянина.

Но вот что интересно — Москвин вместе с режиссерами акцентирует в теме окраины не страшные ее черты — тяжелый быт, угнетающую нищету, «свинцовые мерзости» существования, как это было, скажем, в «Матери» Пудовкина и Головни, а совсем иное. Страшное остается в нагромождении построек, в жалких потугах на архитектуру — нелепые галереи и пристройки, в скудости окружающего пейзажа, но сама его атмосфера — солнечна и лирична. Заводской дым хоть и стелется над поселком, но он не в силах погасить утренние лучи солнца, косые тени — легки и прозрачны, светится развешанное на солнце белье, играет цветной узор скромного лоскутного одеяла. Кадры компонуются так, что фигуры трех друзей — Демы, Андрея и Максима, перекрывая «архитектуру» поселка, остаются в центре. Свет, расположение фигур, едва заметный ракурс — все концентрирует внимание на героях, радующихся встрече с новым днем. Окружающая среда, пусть и убогая, окрашена светом их жизни, простыми радостями существования рабочего человека, заботы друг о друге. Легкая походка девчонки, выносящей мусор, веселое заигрывание парней с нею, шутливая разминка — драка — все это в центре внимания оператора, каждый жест актера, каждый оттенок выражения должен быть видим зрителем. А свалка, залитая косым утренним светом, уведена на второй план. Она только фон — точный, социально определенный, но не назойливый и не перерастающий в однозначный символ.

Совсем иным выглядит Петербург в сценах рабочих демонстраций и баррикадных боев.

Холодные, пустынные проспекты, мощенные булыжником, соединяют заводские окраины с центром; чем дальше от заводов, тем теснее ряды громадных домов. Здесь уже не попадаются зажатые между домами купеческого вида церквушки, полукустарные трактирные вывески — город приосанился

в своем чопорном казенном благополучии, в фасадах его домов — унылое однообразие сытого буржуа. Чеканный линейный рисунок кадра подчеркивает прочность, размеренность существования этого города. Брандмауэр с огромной рекламой пивной «Ара», линия уходящих в глубину домов, улица, запруженная людьми до самого горизонта, тень от домов, разрезающая толпу, и белые ряды полицейских мундиров — все четко поставлено на свои места.

Город кажется могучей, непобедимой крепостью. Но это только видимость, намеренно подчеркнутая оператором. Взрыв выстрелов — и сразу нарушается линейный рисунок композиции. Шеренги полицейских растворяются в бушующей толпе,— оператор строит сложные динамичные многофигурные композиции.

Чуть заметный поворот камеры — и четкий марш домов сдвинулся, обнаружив брандмауэры, хаос служебных пристроек, серый глухой забор, фабричные трубы, стрелы кранов. За каменным фасадом сытых кварталов скрывался рабочий Питер.

Город «Юности Максима» был многоликим, его образ — богатым, сложным. В нем выражалась конкретная историческая эпоха, ее противоречие и движение. Эти же черты характерны и для одного из сильных и по-новому увиденных образов фильма — образа завода.

Складывается он не только из сцен, происходящих на самом заводе (кстати, образ «собирался» из элементов и частей Кировского, Ижорского и других заводов Ленинграда). Завод живет лесами труб и едким дымом почти во всех эпизодах первых двух частей.

На фоне заводских труб движется молчаливая демонстрация рабочих, в цехах происходят встречи и расставания Наташи и Максима, здесь начинается жестокий бой за правду. Завод становится центром жизни рабочей окраины. Москвин последовательно, четко проводит этот образ через все решающие сцены фильма. Но еще более существенно то новое, что вносится им и другими создателями фильма в само толкование этого образа. В «Стачке», «Матери», в «Конце Санкт-Петербурга» и других историко-революционных фильмах завод — это страшная сила, пожирающая человека. Э. Тиссэ, А. Головня снимали заводы, усиливая мощь техники ракурсным построением, убыстряя ритм движения приводных ремней, улавливая грозное дыхание машин.

Адом кажется и цех завода, в котором работает Максим, хотя здесь образ создается другими средствами. Солнечный

луч, косо разрезающий густой воздух цеха, упирается в лежащее на полу тело рабочего, убитого машиной. Этот образ эмоционально насыщен, драматичен. Но не в нем новаторство Москвина. Оно в другом. Завод, созданный руками рабочих, плоть от плоти их труда,— как бы сообщник рабочих. На заднем дворе, среди кучи наваленных деталей прячут Наташу Максим и его дружки. Гигантские трубы и паровозный тендер становятся трибуной для Максима-пропагандиста.

Москвин ищет в заводском пейзаже новые черты: закоулки залиты солнечным светом, в штабелях деталей и строительных лесах человеку уютно. Прекрасен пейзаж депо со стоящими под парами паровозами. В лучах заходящего солнца, взрывая тишину сумерек, несется паровоз, увозя от жандармов Максима. В его движении, в пейзажах, проносящихся за окном, в быстрой смене их ритмов — радость Максима, спасшегося от преследования.

Оператор не противопоставляет в этих эпизодах технику человеку. Светом, композицией он вписывает фигуры в индустриальный пейзаж, подчеркивает привычность обстановки. Отвесная стена прокатного стана становится для Максима и старых рабочих подставкой, на которой разложены чертежи военного заказа. Сгрудившись вокруг чертежа, рабочие обсуждают план будущей забастовки. Их охраняет от чужих глаз огромный станок.

В начале «Юности Максима», в сцене, где Максим, Дема и Андрей впервые встречают Наташу, есть один примечательный пейзажный кадр. Наташа с помощью парней перемахнула через заводскую стену. Максим смотрит вслед этой необычной, поразившей его девушке. Перед ним расстилается скромный северный пейзаж. Уходящие в дымку дали, освещенные скупым солнцем, поезд, подчеркивающий по диагонали эту композицию, мягкий — в тени — наклон насыпи, железнодорожный виадук и маленькая фигурка Наташи — все это живет в гармоничном единстве, в скромной, но щемящей поэзии обыденного.

В «СВД» оператор, создавая образ декабрьского восстания, строил изысканные композиции, пластика которых тяготела к традициям живописи. Над ними, по меткому выражению Г. Козинцева, витал дух «Свободы» Делакруа, и эта стилистика была в полном согласии с аллегорическим языком немого кино.

В пластике «Юности Максима» жило просторечие улицы, лиризм, безыскусность и простота народного языка. Изобразительный стиль максимально приближался к формам, в которых

существует реальное течение жизни. Конечно, эта безыскусственность и простота были результатом целенаправленной фильтрации жизненного материала, строгим отбором и организацией его. Здесь прежняя «вещность» москвинских кадров, умение светом выявлять характер предметов стали базой создания многокрасочного и полнокровного мира, окружающего Максима. Теперь Москвин не выявляет скрытые свойства предметов, не преображает их, как это было в «Шинели», а ищет богатство их соотношений, связь жизненных явлений. Полосатая конура будочника в «Шинели», преображенная странным и чудесным светом Москвина, становилась в глазах Акакия Акакиевича символом царского самодержавия.

Теперь полосатая будка, прилепившаяся к стенам, лишь деталь тюремного быта. Максим выходит из ворот тюрьмы, и оператор спешит вместе с героем окинуть взглядом простор петроградской белой ночи. Мягкий свет окутывает город в минуту встречи Максима с Наташей, поэтическое очарование белых ночей становится аккомпанементом их еще не до конца осознанной нежности и любви друг к другу.

Сгущенность поэтической формы исчезла из кадров Москвина, но поэзия осталась в них жить. Одежды ее были будничными, внешне неприметными, а сила внутреннего драматизма прежней. Вот пример.

Беззаботность Максима, расположившегося с гитарой и удочкой на берегу речки, как будто передавалась окружающему. В тихой воде отражались ветви деревьев, спокойно и лениво вытянулась песчаная коса, небо сияло безоблачно и просторно. Но беззаботность и ленивый покой — лукавая улыбка конспиратора: здесь участники тайной сходки получают адрес собрания. С последними товарищами уходит на сходку и Максим. Неприметно, плавно меняется и характер пейзажа. Все тот же яркий солнечный день, но высокие ели шумят тревожно, легкие косые тени ложатся на лица, сгущаются в глубине леса.

Это освещение — точно продуманный драматургический ход. В нем — предчувствие опасности, тревожная обстановка конспиративного собрания.

Идиллическое ощущение пейзажа еще раз вернется в этот эпизод. Максим, убегающий от полицейской облавы, продираясь сквозь кусты, попадает на полянку, залитую солнечными лучами. Здесь трепещет листва на солнечном свету, мягкие тени таят прохладу, и жандармский офицер, в удивлении приподнимаясь с гамака, уже готов броситься на Максима. Мир много-

красочен, богат, противоречив, в нем соединяются высокое с низким, прекрасное с уродливым, героическое с повседневным.

Нам могут возразить, что эти черты скорее принадлежат режиссерскому замыслу фильма в целом, а роль Москвина лишь в добросовестном решении поставленной задачи. Это и верно, и неверно. Верно в том смысле, что самый общий и первоначальный стилистический поиск будущего языка картины, конечно, уже заложен режиссерами в сценарии. И неверно потому, что конкретные зрительные формы он принимал в видении оператора.

И дело тут не только в том, что замысел сценария обогащался в самом процессе съемок. Если мы попытаемся по эскизам Енея к «Юности Максима» представить себе изобразительный стиль фильма, нам это не удастся. Прекрасные декорации, представляющие не только образец кинематографической организации пространства, но и образного видения сцены, они все-таки очень далеки от фильма по характеру и рисунку изображения. В них многое от сгущенной образности немого кино, они предлагают не столько изобразительный язык фильма, сколько его конечное образное содержание.

В характерно-остром и даже гротесковом рисунке таких эскизов, как «Кафе» или «Новогодняя ночь», трудно уловить искреннюю и простую интонацию фильма.

Гротеск на экране сменился юмором, а характерная выразительность потеряла сгущенность своей формы.

Конечно, путь от эскиза до реализованной на экране декорации оператор проходит вместе с художником и режиссерами. Мы далеки от желания приписать часть этих открытий только оператору. Но и нельзя забывать, как значительна роль человека, в видении которого кинематографический образ принимает законченные зрительные черты. Отбор жизненного материала и его организация в определенную смысловую композицию — только часть этой работы. Заставить жить эту композицию во всем богатстве содержания жизненных явлений — сложная и трудная задача. В фильме мир жил всей полнотой своих красок. Он был вещным, предметным, правдивым.

Поиски новых средств выразительности не были процессом легким. Не все открывалось сразу. Боязнь эффектов, желание сохранить подчеркнуто строгий изобразительный язык фильма порой приводили оператора к неоправданному аскетизму, бедности световых характеристик. Так, ничем нельзя объяснить

плоский серый свет в сцене разговора Максима с управляющим завода. Окно кабинета затянуто шторой, но по характеру освещения трудно угадать, что это — день или ночь. Здесь Москвин, всегда сочно и темпераментно использующий эффекты природного освещения, вдруг перешел на какой-то условный невыразительный свет. Беден и неоправданно скуп операторский язык и таких сцен, как встречи Максима с Поливановым.

В лучших эпизодах «Юности Максима» изобразительный язык фильма был по-прежнему эмоционально насыщенным. Броский, эффектный строй композиций «Шинели», «СВД», «Нового Вавилона» научил оператора работать экономными средствами. Теперь это качество сыграло огромную роль, став предпосылкой сдержанного, но выразительного стиля всей трилогии. В этом смысле очень показательна работа Москвина над сценой похорон Андрея.

Друга Максима, раздавленного в цеху машиной, хоронили на окраинном рабочем кладбище. Создателям фильма хотелось, чтобы в самом характере этого кладбища — неприютном, заброшенном — жил дух варварской эксплуатации рабочего человека, даже после смерти принадлежащего заводу.

«Ни одно из ленинградских кладбищ не подходило,— пишет Козинцев,— в них царили тишина, покой и порядок». Пришлось строить кладбище. Для декорации был выбран невысокий, голый, без единого деревца холм на фоне высоких фабричных труб. В беспорядке разбросанные кресты, наспех насыпанные горки земли, небо, затянутое гарью заводов,— стали лаконичными декорационными элементами. Москвин выбрал для этой сцены свет мрачного осеннего дня. Он строит композиции с низким горизонтом, высокое небо — в серой мгле заводского дыма. Лес заводских труб царит в композиции, как бы утверждая свое право на власть даже над теми, кто уже никогда не сможет встать по заводскому гудку.

Беспросветно серый колорит сцены и точная выразительная композиция стали экономными средствами реализации замысла. В их лаконизме жила сдержанная гневная сила.

Острота, экспрессия композиций Москвина периода немого кино не были потеряны. Изменился характер их применения. Если прежде в каждом кадре Москвин стремился к сгущенной, почти плакатной ясности композиций, то теперь он прибегает к такого рода построениям лишь в кульминационном кадре сцены. Во все кинохрестоматии мира как классическое выражение героического духа советского историко-революционного фильма вошел план Максима, разбрасывающего листовки. Это кульминационный кадр из сцены схватки рабочих с полицией.

Сжимается кольцо полицейских вокруг дерущихся, в отчаянном прыжке взбирается Максим на фонарный столб — только отсюда он еще успеет разбросать листовки. Деревянный столб едва выдерживает тяжесть Максима, а он, крепко вцепившись в него ногами, кричит о правоте рабочего класса, о его непобедимости.

Вот уж, казалось бы, неподходящая мизансцена для первой политической речи. Как легко герой мог бы стать смешным. Но пламенная страстность, с которой Максим произносит свои первые лозунги, точная ритмическая и композиционная организация кадра, в каждом движении которого жила патетика передаваемой минуты,— превратили его в классическую композицию.

Ритм борьбы у подножия фонаря как бы продолжен в движении фигуры — Максим приподнят над толпой, но в руке, разбрасывающей листовки, во всем напряжении фигуры живет яростный порыв, негодование, смелость. Каждое движение, поворот головы, жест руки четко вырисовываются на более светлом по тону сером фоне неба.

По экспрессии, эмоциональной напряженности этот кадр ничем не уступает лучшим кадрам «СВД» и «Нового Вавилона», но там экспрессия достигалась резкой контрастностью света и тени, эффектной живописью, сгущенностью формы. Здесь ведущее место в изобразительных средствах отдано композиции и ее главному конструктивному элементу — актеру. Все средства пластики — подчинены ему. Но ни один из прежних элементов не исчез совсем, прежнее живописное богатство цвета позволило создать палитру сдержанную, но очень тонкую и, что самое главное,— динамичную.

Вначале залитая солнцем громада домов, белые мундиры полицейских, нарядная толпа, остановившаяся поглазеть на демонстрацию, создавали атмосферу яркого солнечного дня.

Мирная демонстрация перерастала в столкновение с полицией, безоружных рабочих избивали конные солдаты — незаметно, исподволь менялся колорит сцены. Бронзой отливала брусчатка мостовой, темные, прокопченные и замасленные костюмы рабочих становились ударным цветовым элементом сцены.

Колорит сгущался, в тяжелых свинцово-серых тонах звучал грозный набат восстания.

Богатейшая световая палитра, разработанная Москвиным прежде, позволила ему теперь виртуозно «подправлять» натурное освещение с помощью естественных и искусственных подсветок.

Гармония пластики жила в едином ритмическом движении героя и фона.

Изобразительный язык трилогии, принцип отбора и организации зрительного материала оставался неизменным для всех трех серий, но характер работы оператора менялся, его манера становилась уверенней, вольнее, краски — разнообразнее и насыщенней.

Аскетизм, сухость пластического языка и излишняя сдержанность, проявившиеся в некоторых сценах «Юности Максима», исчезают. Световая трактовка сцен становится темпераментней, острее. Вот, например, сцена анархистской манифестации из «Выборгской стороны».

Голодный Петроград военного времени. У лавки — длинная очередь солдаток, всю ночь простоявших в ожидании пособия. Сцена решена в сумеречном предутреннем свете: серый свет как бы сгущен, бледными пятнами выделяются лица женщин, будто цвет шинельного сукна, в которое одета очередь, передался самому воздуху. В предутреннем тумане появляются фигуры манифестантов. Выкрикивая лозунги, стараясь подстегнуть явно алкогольный энтузиазм, полуотрезвевшие, но набрякшие от бессонной ночи и пьяного разгула, они медленно движутся по пустым улицам голодного города, мимо притихшей очереди.

Желтый свет факелов не в силах разогнать утренний туман, их отсветы ложатся на помятые лица Дымбы и его спутников.

Сцена снята на натуре, в режимное время, с применением дымов разных плотностей и подсветок. Ее атмосфера — жуткая, таящая в себе предчувствие будущих погромов и убийств, в большой степени создана насыщенностью колорита, самим воздухом сцены — густым, вязким, прилипчивым. И вместе с тем этот воздух и серое небо не были чем-то условным, несуществующим. Это — серое питерское небо, его осенние туманы.

Свет — на этот раз экспрессивный и динамичный — создает атмосферу и настроение такой сцены, как разгром складов. Теперь его необычный характер сюжетно мотивирован: склады подожжены погромщиками. Густые тени искажают лица мечущихся людей, вырывающих друг у друга награбленное. В рвущемся потоке дыма возникает отряд красногвардейцев во главе с Мак-

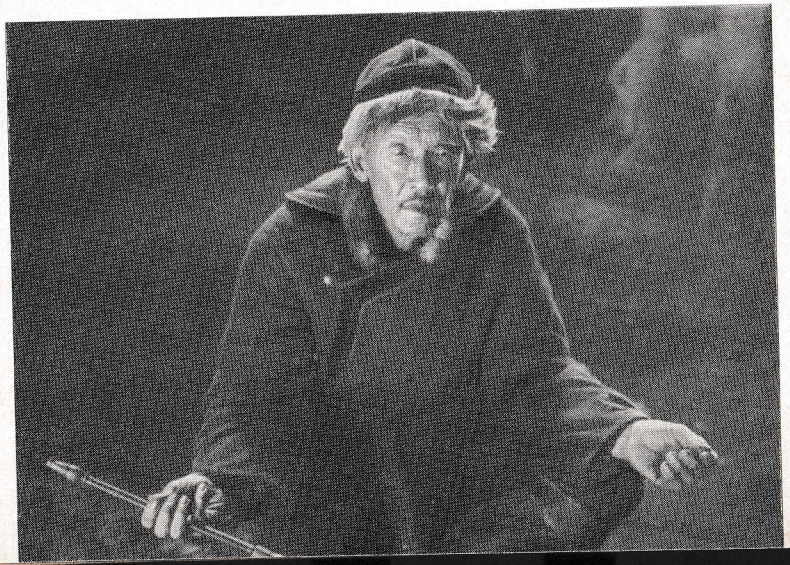
23. А. Н. Москвин. 30-е гг.



24—26. «ОДНА»

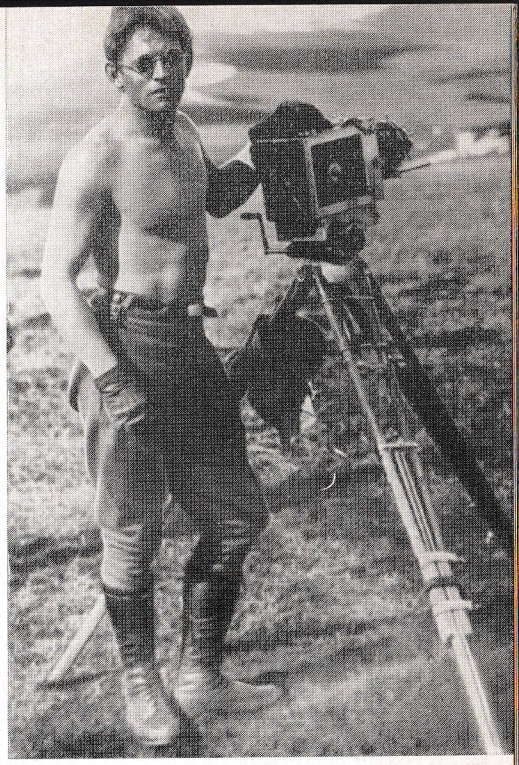






27. А. Н. Москвин на съемках фильма «Одна»

28. Съемочная группа фильма «Одна». Второй справа — А. Н. Москвин.



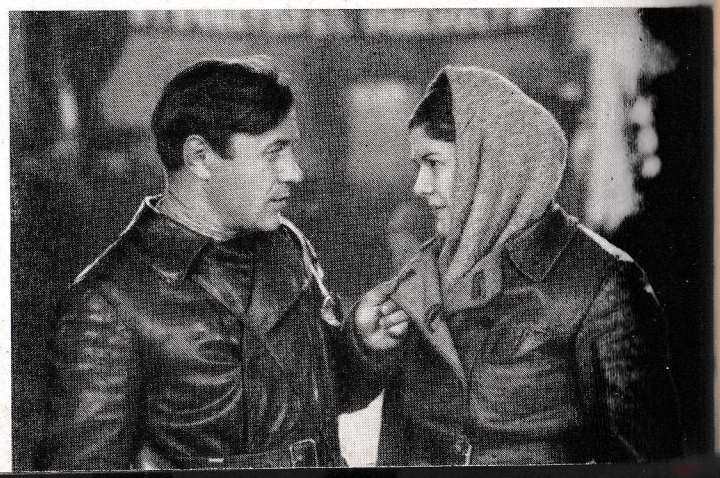


29—31. «ЮНОСТЬ МАКСИМА»









32. «ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА»

симом. Свет нервный, пульсирующий — сопровождает всю сцену, он создает тревожную обстановку и в ее финале: эти склады отбиты у бандитов, но начался пожар на других. Максим вместе с отрядом спешит туда.

Экспрессивность, эмоциональная насыщенность пластического выражения сцены во многом достигается Москвиным умелым выделением первопланового действия. Фон — в данном случае горящие склады — не детализируется, клубы дыма затеняют его формы и создают ту густую среду, в которой первопланные фигуры и их движение четко акцентируются.

Особенно интересный эффект дает этот прием в павильоне — как в массовых, так и камерных сценах. Возьмем для примера сцену у Евдокии из «Выборгской стороны».

Темную, неграмотную солдатку, обремененную детьми и заботой о куске хлеба, эсэр Ропшин и бывший заводской конторщик Платон Дымба пытаются вовлечь в контрреволюционный заговор.

Трагическая атмосфера сцены выражена без внешней экспрессии. Тусклый сумеречный свет едва проникает через узкое подвальное окно, заляпанное грязью мостовой. Голые стены, некрашеный деревянный стол, — на обрывках газеты бутылка водки, граненый стакан, кусок черного хлеба. В глубине комнаты — детская кровать, под лоскутным одеялом неспокойно спит ребенок, висит над кухонным столом какая-то убогая утварь. В этой сцене нищета и крайнее отчаяние, в котором находится женщина,— очень существенный и драматургически значительный элемент сцены. Поэтому Москвин подчеркивает все, что работает на эту тему и в самой декорации, и в атмосфере сцены — сырость стен, вязкий спертый воздух подвального помещения. Чад коптилки, дым папиросы Ропшина не улетучивается из комнаты, он сгущается вокруг стола, висит в воздухе.

Сгущенность воздуха и позволяет увести на второй план все необходимые детали сцены — набрякшие сыростью стены, жалкую мебель. В тусклом сером свете бледными пятнами высвечены лица людей. Лица — лишь едва светлее по тону стен комнаты, но воздушная среда отрывает их от фона. Мы обращаем на этот прием особое внимание, так как, в отличие от прошлых работ Москвина, в этой сцене мы не видим на лицах актеров игры света, движения световых пятен, не чувствуем и источников освещения — они очень искусно закамуфлированы общим освещением сцены. Эффект поразительный: бледные лица приковывают к себе внимание зрителя, каждый тончайший мимический

нюанс, каждое движение актера прочитывается, и вместе с тем в глухом, темно-сером колорите сцены, в ее тяжелом воздухе живет гнетущее настроение.

Все совершеннее становится работа Москвина со сложными многофигурными композициями. Среда, в которой происходит действие «Возвращения Максима» и особенно «Выборгской стороны», насыщена электричеством социальных и политических боев, движением человеческих масс.

Улицы Петрограда, запруженные баррикадами, митинги в заводских цехах, заседания Государственной думы, коридоры и актовый зал Смольного — потоки человеческих лиц, движения масс.

Заслуга Москвина здесь заключалась в том, что толпа и массы жили в фильме не как монолитный, единый обобщенный фон, а состояли из отдельных людей, приметных и запоминающихся. Острый и характерный типаж, придирчиво отобранный режиссерами, тщательно изучался Москвиным. Наиболее близкие — по отношению к первому плану — фигуры фона тонально и композиционно отрабатывались в своих характерных подробностях, дальние — уводились в нерезкость.

Таким образом, концентрировалось внимание зрителя на необходимом, толпа обретала характер и фактуру. Серия великолепных и острых до карикатурности портретов создана Москвиным в сценах заседания Государственной думы.

Еще более примечательную портретную галерею он создает в сцене суда. Мы видим взволнованные лица питерских рабочих и солдаток. Здесь лица старые и молодые, уставшие и веселые, светящиеся счастьем и опаленные горем объединены одним — это лицо трудового народа.

Москвин подчеркивает детали: морщины на обветренных лицах и усталость в глазах, замасленный картуз и негнущиеся в ревматических суставах руки старого рабочего, не привыкшего к винтовке. И главное — охватившую всех радость, смешанную с изумлением: суд выразил их точку зрения, их боль и обиду за горькую и несправедливую долю многодетной солдатки. «Преступницу», грабившую склады, постановили перевести из подвала в солнечную квартиру! Патетика этой минуты в эмоционально насыщенных портретах Москвина.

Внимание к портрету во всех частях трилогии становится одной из главнейших черт операторского почерка.

Озорным, веселым и хитроватым пареньком из рабочей слободы входит в фильм Максим. Расстаемся мы с Максимом —

партийным и государственным деятелем. Озорство превратилось в смелость, хитроватость лишь маска в стычках с врагами, под ней — уверенность и знания профессионального революционера, марксиста. Этот сложный путь своего героя актер проходит вместе с оператором. Свет, тональность, композиция здесь работают сильнее и выразительнее, чем грим.

Освещая рассеянным светом лицо Максима вначале, Москвин скрадывал определенность, возрастную законченность черт лица Чиркова, делал его моложе, простоватее. Но уже в сцене гибели Андрея рисующий боковой свет обнажает заострившиеся черты, черные провалы под глазами, глухую тоску в глазах. Экспрессивный свет в сценах тюремной схватки большевиков с жандармами чеканит напряженный, собранный облик Максима. От портрета к портрету изменяется не только характер освещения, но и тональность. Легкий рисунок портретов «Юности Максима», напоминающий по мягкости и чистоте линий карандашный, сменяется живописным богатством, насыщенностью красок «Выборгской стороны». Богаче и разнообразнее становятся портретные характеристики. Это и лирический, мягкий портрет, выполненный на принципе обволакивающего, густого света предутренней белой ночи (сцена прощания с Наташей). И патетический, решенный на могучем эмоциональном подъеме, финальный портрет Максима из «Выборгской стороны». Блестят штыки уходящих на фронт красногвардейцев. Фигура Максима слегка приподнята над фоном, в его прощально вытянутой руке, наклоне фигуры — движение. Он весь — сгусток энергии, продолжение того ритма, в котором идет походный марш. В тревожном свете прожекторов мелькает озорная и веселая улыбка Максима.

Портрет героя складывался, конечно, не только из крупных планов. Москвин был внимателен и к тончайшим нюансам мимики актера, и к каждому его жесту, движению фигуры. Уже в «СВД» и особенно в «Новом Вавилоне» Москвин светом, композицией помогал актеру строить движение роли.

Но только в трилогии появляется новое, принципиально важное качество его работы — человек, актер становится организующим и главным элементом композиции. Теперь актер не вписывается в станковую картину, как это было, скажем, в «Шинели», а сам, своим движением, своей жизнью в кадре, диктует композиционную динамику. Мизансцена, свет, ракурс, движение камеры — все подчинено ему. Композиция строится так, чтобы обеспечить актеру свободное перемещение в кадре.

Еще в «СВД» и «Новом Вавилоне» была ощутима тяга Москвина к композициям разомкнутым. Трактуя свет динамически, вынося на первый план деталь, разрезая рамкой кадра элементы композиции, Москвин стремился разрушить симметрию и замкнутость композиций немого кино, присущую им статуарность.

Эта тенденция в трилогии превратилась в основной принцип композиционного построения кадра. Москвин размещает предметы и фигуры в пространстве кадра так, что постоянно ощущается их закадровое продолжение. Композиции разомкнуты, динамичны, в большинстве случаев не уравновешены. Еще существенней то, что теперь все элементы композиции подчинены одной задаче — выделению, акцентированию актерского образа. Москвинский «воздух», создавший основу великолепных живописных построений немого кино, позволяет оператору искусно отдалять фон и второй план действия от актера.

Градацией тонов, точным светотональным акцентом Москвин выделяет героя из насыщенной динамической среды, на которой идет действие последних частей трилогии. Вместе с тем, как бы выразительно и ярко ни работало первопланное действие, среда имеет точную характеристику. Оба эти элемента живут в кадрах Москвина в строгом, логически оправданном и художественно безукоризненном единстве — ведущая партия всегда принадлежит герою, а фон и второй план, не потеряв своей характерности, остаются его аккомпанементом.

Возьмем, к примеру, одну из самых показательных в этом смысле сцен — начало «Возвращения Максима». Действие происходит в трактире на рабочей окраине. Превосходная многоплановая декорация Енея создает образ захудалого окраинного кабака, где убогая нищета причудливо смешивается с европейским шиком. Индустриальные мотивы стенных росписей выполнены в олеографической манере — расписные пароходы плывут на всех парах по кудрявому небу. Пышные фикусы и пальмы соседствуют с закопченными стеклами витрин. Все прокопчено дымом, густой воздух окутывает фигуры посетителей.

В разноголосице шумов, в бурлящем потоке людей вдруг прорезывается знакомая мелодия «Очаровательные глазки. . .». И вместе с возникающей песней начинает свое движение камера. Медленно, незаметно — в такт с песенкой — она наезжает на идущего вразвалочку по залам трактира Максима. Движение это продолжается до тех пор, пока в кадре не появляется крупный план Максима — простоватое лицо подвыпившего гуляки, напевающего нехитрую песенку, мелькает зоркий оценивающий

взгляд — и камера, изменив направление, движется теперь по трактиру вместе с героем, медленно — в ритме движения актера — переходя с крупного плана на средний. Герой выделен из среды, теперь камера внимательна к каждому его движению, жесту — она зорко замечает едва уловимое переглядывание Максима с компанией поющих гуляк, короткий обмен фразами с попавшимся ему на пути пьяным, невозмутимую походку героя, направляющегося в «кабинет».

Точное, согласованное с ритмом движения актера, движение камеры позволяет оператору постоянно держать в поле внимания фигуру героя. В этой сцене, где Максим, прикинувшись простачком, обманывает заводского конторщика Дымбу, чтобы выведать, куда увезен секретный военный заказ,— важны все тонкости актерской игры. Вместе с тем плавная смена планов дает возможность оператору на протяжении большого монтажного куска сохранить и фон сцены, бурную жизнь трактира.

Это особенно важно, так как здесь, в этой сутолоке и суете воскресной жизни, в шумных спорах и пьяной гульбе по поводу жалких «получек» ведут свою работу большевики-подпольщики. В шестом «кабинете» идет партийное совещание, где вырабатывается тактика рабочей забастовки, а в биллиардной старый рабочий, униженный Дымбой, получает от Максима свой первый и своеобразно поданный политический урок.

В одной из самых блистательных сцен этого эпизода — сцене в биллиардной — камера Москвина с удивительной для тех лет свободой и гибкостью меняет точки, сохраняя в прицеле своего зрения легкий, виртуозный ритм работы актеров. В убыстряющемся темпе идет борьба вокруг биллиардного стола; разгораются страсти болельщиков, все уверенней и азартней играет спектакль Максим, все больше свирепеет Дымба, а камера, ни на секунду не теряя темпа, внимательно и цепко ловит все подробности этого психологического дуэта. Она обыгрывает все — колоритную фигуру короля санктпетербургского бильярда Платона Дымбы, его блатное щегольство — модный европейский жилет, манерно оттопыренный палец, огромный синяк под глазом и простоватую, одетую в ситцевую косоворотку фигуру щупленького — рядом с Дымбой — Максима, холуйский ажиотаж болельщиков. Вместе с тем в глубине кадра, за спинами героев, в густом дыму от столика к столику носится ополоумевший от толчеи половой, «гуляет» кабак.

Съемка этого эпизода шла в необычных условиях, потребовавших от Москвина, при его высочайшем профессионализме и

организованности, небывалой для кинематографа тех лет быстроты и легкости передвижения камеры. Стремясь сохранить темп сцены, ее юмор и озорство, режиссеры создавали для актеров максимально выгодные условия и сняли ее без дублей и репетиций. Вместе с оператором они заранее срепетировали мизансцены и точки съемки. Москвин поставил ключевой свет — все остальное зависело от быстроты реакции оператора, от его умения почувствовать ритм актерской игры, слиться с нею.

Сцена была снята без единого дубля. Превосходная работа актеров, конечно же, во многом обогатившая намеченное накануне, была сохранена Москвиным во всем богатстве ее тончайших оттенков и веселом, озорном ритме.

Конечно, такое слияние оператора с актером — не особый дар, а итог сложнейшей эволюции, которую прошел в своем творчестве Москвин. Художник мыслящий и остро чувствовавший, он одним из первых среди операторов понял, что с приходом звука изменилась природа кинематографического образа, и сумел подчинить ей все свое великолепное мастерство. Это стоило большого мужества оператору. Как верно пишет Джей Лейда, теперь в фильме Москвина «нет ни одного кадра, которому можно было бы аплодировать самому по себе».

Ясный, лиричный и вместе с тем патетический язык трилогии нашел путь к сердцам зрителей всего мира. Они аплодировали создателям этой пламенной и боевой картины, принесшей на экраны мира внутренний оптимизм, высокую страстность и гуманизм великого революционного народа России и его партии.

Трилогия открыла в крупном и самобытном таланте оператора новые черты. Блестящий живописец и колорист оказался тонким психологом. Его любовь к героям фильма, увлеченность материалом проявили себя во внимательной и скрупулезной работе с актерским образом, в умении подчинить свой талант выражению главного в искусстве — образу человека.

Работа Москвина, как и всех создателей трилогии, получила очень высокую оценку и зрителей, и профессиональной среды. «Зрелость всего коллектива особенно отчетливо отразилась на работе оператора А. Москвина,— писал в 1937 году Сергей Юткевич.— Сила ее заключается в том, что мастер не соблазняется никакими дешевыми эффектами, так часто свойственными даже крупным операторам, создает скупой, строгий, но предельно выразительный пластический стиль картины, ни на минуту не изменяя самому себе, своему творческому почерку».

«ИВАН ГРОЗНЫЙ»

Еще во время съемок «Выборгской стороны» Козинцев и Трауберг задумали картину о Карле Марксе. В течение нескольких лет коллектив готовился к этой постановке. В 1941 году, когда уже были отсняты пробы, утверждены актеры на роли, выбраны места съемок, картина была закрыта. Можно было бы не касаться этой, теперь уже забытой всеми, истории, если бы в ней не скрывалась причина, объясняющая длительные простои оператора.

Если мы проследим за биографией Москвина по датам выпуска фильмов, нас удивят огромные перерывы между ними; с конца 30-х годов они вырастают порой до трех лет, а порой и до пяти.

В отличие от большинства операторов, которые включаются в работу на стадии разработки режиссерского сценария, Москвин участвует в формировании замысла фильма. Это — существенная особенность художественного коллектива Козинцев—Трауберг—Москвин—Еней. Представители всех главнейших кинематографических профессий, в течение долгого времени входившие в этот коллектив, включались в работу над фильмом задолго до написания сценария. Каждый из них вносил в замысел фильма свое понимание, обогащал его своим видением.

Конечно, режиссеру в этом процессе принадлежала ведущая партия, но и оператор, и художник были полноправными хозяевами замысла фильма и его решения. Мы останавливаемся на этом так подробно потому, что в кинематографической практике — и нашей, и зарубежной — существование сложившихся творческих коллективов вещь совсем не частая. Наш сложный кинематографический быт, с многоступенчатой системой руководства и несовершенством даже в такой области, как оплата труда, с годами все более не стимулирует их существования. Между тем, если взглянуть на историю нашего кино с этой стороны, то сразу становится очевидным, что крупные победы, как правило, одерживались такими художественными коллективами. Вспомним содружество Пудовкина, Головни, Егорова или Эйзенштейна, Тиссэ, Шпинеля и других.

Но именно поэтому у Москвина на работу над фильмом уходило не одиннадцать-двенадцать месяцев, как обычно бывает у операторов, а два-три года. Если замысел не находил одобрения или сценарий не удавался, группа, потратив несколько лет

упорного труда и размышлений, не теряла веры в себя. Все силы направлялись на поиски нового материала, новой темы.

Драматическая история работы над «Белинским», который подвергался пристрастной критике и бесконечным переделкам, в конце концов начисто затуманившим первоначальный замысел фильма, заставила Г. М. Козинцева на много лет уйти из кинематографа в театр.

Время от времени и Москвин, и Еней работали с другими режиссерами.

Таких фильмов в биографии Москвина несколько. Прежде, в немом кино («Чужой пиджак», «Турбина № 3»), они носили случайный характер и скорее были, если можно так сказать, операторской разминкой.

Теперь стали необходимостью.

Москвин строго выбирает предложения, отказываясь от случайных, малосодержательных замыслов.

Война застала Москвина в Ленинграде. Плохое зрение, с годами катастрофически ухудшающееся, не позволило ему уйти в ряды фронтовых операторов. Вместе со студией он эвакуируется в Алма-Ату.

Там, в тесных павильонах наспех переоборудованного Дома культуры, собрались кинематографические силы страны. Шли съемки первых художественных фильмов о войне. Вместе с Л. З. Траубергом Москвин начинает работу над фильмом «Актриса». Наивная сюжетная схема, положенная в основу фильма (в дни войны певица, стыдясь своей «легкой» профессии, идет работать санитаркой в госпиталь), поспешность, с которой картина снималась,— кинематограф спешил откликнуться на главные вопросы времени — определили ее непритязательный художественный уровень и скромное значение. Мы же вспоминаем ее только затем, чтобы сказать, что виртуозное мастерство Москвина в области освещения позволило значительно упростить экономическую и организационную сторону работы над фильмом (что было весьма существенно в те годы). Многие кадры уральской натуры были сняты. . . в павильоне.

В 1943 году С. М. Эйзенштейн, еще до войны задумавший сценарий об Иване Грозном, готовился к постановке фильма. Снимать павильонные сцены был приглашен А. Москвин, над натурой работал постоянный оператор Эйзенштейна — Э. Тиссэ. Что же заставило Эйзенштейна, проработавшего с Тиссэ почти двадцать лет, связанного с ним не только единством творческих поисков и размышлений, но и дружбой, пойти на такой решительный шаг? Что в творчестве Москвина отвечало задачам, поставленным Эйзенштейном перед собой и другими создателями фильма?

Откажемся сразу от сомнений в деловых или профессиональных качествах Э. Тиссэ. Один из ведущих операторов советского кино, он продолжал в те годы оставаться в прекрасной рабочей форме. Это доказывали и великолепные натурные съемки в «Иване Грозном». Не было трещин и в личных отношениях С. М. Эйзенштейна с Э. К. Тиссэ, они оставались друзьями до последних дней жизни.

Причина была в другом, она лежала в особенностях творческой манеры Москвина, в созвучиях некоторых его операторских качеств новым поискам Эйзенштейна.

Чтобы ответить на этот вопрос, надо коснуться основных положений общего замысла фильма. Идея создания фильма об Иване Грозном диктовалась, очевидно, предчувствием надвигающейся войны. Образ собирателя русских земель, «поэта государственной идеи XVI века», крупнейшего государственного деятеля был призван воспитывать патриотизм в самую трудную пору жизни нашей страны. Замысел Эйзенштейна формировался в полемике с образом Грозного, сложившимся в русском искусстве. В статье «Иван Грозный. 1945» он пишет: «Мало кто вникал в суть его великолепной государственной деятельности — до мельчайших черт предвосхитившей то, что победоносно удалось совершить Петру Великому. Но зато яростно использовали его таинственную и подчас зловещую фигуру — в целях полемических и в целях политической борьбы».[1] Эйзенштейн ставит своей задачей «сохранить, сделав понятной. . . титаническую деятельность этого завершителя объединения Российского государства вокруг Москвы». Вместе с тем он считает необходимым раскрыть и противоречия этой исторической борьбы. Он пишет в той же статье: «Деятельностью и борьбой это было громадной и кровавой. Но ни одного грамма пролитой крови мы не собираемся сбрасывать со счетов биографии царя Ивана. Не обелить, а объяснить. . . Так, не утаивая и не смягчая ничего в истории деятельности Ивана Грозного, ничем не посягая на грозную романтику этого великолепного образа прошлого, мы сумеем донести его в целости до зрителей всего мира. И этот образ, пугающий и привлекательный, обаятельный и страшный, в полном

[1] С. М. Эйзенштейн. Собрание сочинений, т. 1. М., «Искусство», 1964, стр. 190.

смысле слова — трагический по той внутренней борьбе с самим собой, которую он вел неразрывно с борьбой против врагов своей родины, станет близким и понятным сегодняшнему человеку».

Эта концепция была последовательно осуществлена в литературном сценарии.

Мучительные противоречия Ивана, принесшего на алтарь государственности своих друзей, родню, исступленная страстность его характера требовали углубленного анализа.

Графическая ясность и обобщенность изобразительного строя, характерные для «Александра Невского» и составлявшие главную особенность операторского почерка Тиссэ, здесь были если и не противопоказаны вовсе, то наверняка малоэффективны. Эйзенштейну нужна была сложная, нервная живопись портретов, эмоционально насыщенная и заражающая волнением борьба света и цвета. Этими качествами в совершенстве владел Андрей Николаевич Москвин. До «Ивана Грозного» Москвину не приходилось снимать в цвете. Но Эйзенштейн верно почувствовал, что сложную задачу динамического, смыслово насыщенного цветового решения фильма может разрешить лишь оператор, в совершенстве владеющий динамикой света. Так состоялось сотрудничество Эйзенштейна, Москвина, художника Шпинеля, обогатившее изобразительный язык мирового кино прежде всего открытием цвета, как элемента драматургического, и затем поразительными по силе экспрессии и проникновению в характер портретами.

Мы не будем ставить перед собой задачи анализа всего изобразительного строя фильма. Это — тема большого и специального исследования. Скажем только, что фильм этот по своему пластическому языку, по способам изобразительного решения занимает особое место в истории мирового кино. Это произведение поэтического жанра. Его строй, монтажный темп, ритмизованная форма диалога живут в музыкальной пластике изображения, в поэтически напряженной организации всех его элементов.

Каждый кадр — законченная живописная композиция, по гармонии пластики и силе выразительности ничуть не уступающая станковой картине. И главное, несущая в своих изобразительных элементах — в борьбе света и тени, мизансцене, в динамике цвета — реализацию основного конфликта трагедии. В нем как бы снова ожила зрительная поэзия немого кино, слившись в гармоничном единстве с музыкально звучащим словом.

Здесь каждый жест и движение актера вписаны в живописную композицию, заданы режиссерским видением кадра, сцены.

Такого рода кинематографическая поэтика в звуковом кино не была распространена. Она приходила в противоречие с существовавшими кинематографическими направлениями и не всеми была правильно понята. Фильм еще при жизни Эйзенштейна упрекали в костюмности, оперности, не понимая, что в природу этого жанра входят как органическая необходимость и пластика костюма, и постановочная тщательность отделки декорационного интерьера, и изощренная игра с предметами исторического быта.

Через двадцать лет наш кинематограф, пережив взлет в конце 50-х годов, придет к разнообразию жанров, а главное, к богатству и своеобразию режиссерских манер. Появится фильм Параджанова «Тени забытых предков», во многом вобравший в себя опыт эйзенштейновских постановок. И здесь ориентация на живописные возможности кадра, на пластику линий и цвета поможет создателям фильма перенести на экран поэзию Коцюбинского, его огромную любовь и веру в свой народ.

Поэтическая основа замысла Эйзенштейна была близка и понятна Москвину. Он тонко уловил необычный для своего времени строй этого фильма и нашел зрительные формы его выражения.

Как известно, С. М. Эйзенштейн, готовясь к съемке, рисовал кадры будущего эпизода. Так было и на этот раз. Но если сравнить их с кадрами фильма, то сразу станет очевидным то, что было привнесено в фильм Москвиным. Рисунок кадра, естественно, передавал в своей пластике лишь композиционную схему его построения. Как правило, она почти всегда в своих основных элементах сохраняется Москвиным на экране, но обогащается такой нюансировкой света и насыщенностью световых характеристик, которую смело вслед за Эйзенштейном можно назвать волшебной. Черные провалы сводов, притаившиеся в глубине, горящие ненавистью глаза, выхваченный лучом света сияющий и загадочный лик, громады собора, пронзенного солнцем, зловещие тени боярской измены — все это со сгущенной эмоциональностью раскрывает трагическую стихию борьбы Грозного за власть и единство русского государства. И вместе с тем все живет на экране в вещном, почти осязаемом богатстве фактур и красок. Собольи меха, парча боярских костюмов, золото украшений, серебряные кубки, матовый блеск бархата, белые мантии

и черные монашеские клобуки, сияние драгоценных камней — это пир красок, созданный чудом тональной светописи.

Но, пожалуй, самое большое чудо этого фильма — портреты. Иван Грозный — юноша, венчающийся на престол, и изможденный страстями и борьбой старец,— это только две конечные точки роли. А между ними — сложная, раздираемая противоречиями борьба с боярами, измена друзей и смерть жены, твердость державного правителя и мучительные, рвущие душу сомнения в праве судить людей. Образ этот сложен, противоречив. Москвину удалось не только зафиксировать все тонкости и подробности актерской игры Черкасова, но и усилить их.

Динамика работы Москвина над образом Ивана Грозного великолепно вскрыта и описана С. М. Эйзенштейном в «Неравнодушной природе»: «Долго ищется сквозная световая формула облика: какая-то неотступная тень в глазной впадине, от чего начинает гореть выхватываемый светом зрачок, где-то подчеркнутая линия скулы, где-то дорисованная, а где-то убранная асимметрия глаз, бликом выступающий угол лба, смягченная сетками белизна шеи.

Но это далеко не все. Главное впереди. Ибо на эту основную световую гамму — я определил бы ее словами «световая лепка» — от сцены к сцене наносятся уже не только «световые поправки» в связи с изменяющимся обликом самого персонажа, но, главным образом и прежде всего, те световые нюансы, которые от эпизода к эпизоду должны вторить как эмоциональному настроению сцены, так и эмоциональному состоянию царя-протагониста.

Здесь требуется уже не скульптурная световая лепка сквозного образа, не только изменчивая живописная ее интерпретация в условиях изменяющейся обстановки и окружения (ночь, день, полумрак, плоский фон или глубина), но тончайшая тональная нюансировка того, что я бы назвал световой интонацией, которой в таком совершенстве владеет Андрей Москвин. Здесь такая же тончайшая световая музыкальность в портрете, как в тончайшей лирике пейзажей Эдуарда Тиссэ. . » [1]

Лик молодого государя в сцене венчания на престол прекрасен. Высокий лоб, светящиеся умом глаза, уверенные, хотя по-юношески порывистые движения — все гармонично, полно высокого душевного напряжения. Фигуре венчающегося царя как бы вторит своим настроением величавый собор. Его громаду разре-

[1] С. М. Эйзенштейн. Собрание сочинений, т. 3, стр. 221.

зают потоки солнечных лучей, на фресках прекрасные лики святых, в напряженном внимании боярской толпы — любопытство, радостное волнение: каким-то он будет, этот боярский царь?

А вот портрет Грозного в одном из сильнейших эпизодов второй серии. На троне — расслабленная фигура царя. Редкая седая борода клинышком выдается вперед, жидкими прядями висят волосы, лоб в испарине, глаза мутные. Свет обнажает черные круги под глазами, костистый череп — царь болен. Это душевная лихорадка, страх перед тенью тех, кто по его приказу уничтожен.

«Каким правом судишь?» — спрашивает он себя. «По какому праву меч карающий заносишь?» — мучительно ищет он ответа. А со стенной росписи смотрят на него то укоризненные и печальные, то страшные в своей ненависти глаза святых. Высокие своды уходят в темноту, черной тенью появляется фигура царского пса — Малюты Скуратова.

В этом эпизоде, как и во многих других, экспрессия сцены, ее нервный пульс во многом создаются одним световым приемом Москвина, открытым им еще в давние годы немого кино. Речь идет о резком изменении характера освещения на крупном портретном плане.

Стилистике Эйзенштейна свойственна крутость контрастов, резкость эмоциональных переходов. В актерской игре он стремится не к тонкости психологических нюансов и подробностей, а к заостренности той или иной эмоции, сгущенности той или иной краски. Эта стилистика создавала простор для проверки изобретенного Москвиным приема освещения. В кульминационном кадре эпизода, в решающий для актера момент игры, свет резко изменяется, помогая актеру выявить главное в душевном строе героя в эту минуту.

Вот Грозный внезапно врывается на тайный боярский собор. Здесь, среди других, он находит и своего прежнего друга — Федора Колычева. Он пытается оправдаться перед Колычевым, привлечь его на свою сторону, рассказывает ему о давних боярских распрях и убийстве своей матери. И жуткий отсвет детских воспоминаний как бы на секунду вспыхивает на его лице — резкое ракурсное освещение заставляет гореть глаза пламенем ненависти, тени на скулах ожесточают черты лица. Это длится мгновение. Но эмоциональный удар резок и силен.

Бытовое оправдание этого «ракурсного» освещения, как верно предлагает назвать этот свет Л. В. Косматов,— мало заботит и Москвина, и Эйзенштейна. Не беспокоит оно и зрителя

Но лишь по одной причине. Ракурсный свет возникает в минуты величайшего душевного напряжения героя. Выполнен же этот прием Москвиным с поразительным мастерством. Иногда актеру достаточно бывает лишь слегка изменить положение фигуры и головы, чтобы попасть в уже заранее математически точно рассчитанную световую комбинацию, в других кадрах — это на мгновенье вспыхивающий свет, ломающий рисунок освещения.

Сцена свадьбы Ивана становится завязкой противоречивых и сложных взаимоотношений героев трагедии. Курбский, влюбленный в невесту Ивана — Анастасию, мечется в пламени несбывшихся желаний и тщеславия. Старицкая — тетка царя — лелеет план посадить на трон своего сына. Она хочет спровоцировать неспокойный люд на восстание и сорвать царскую свадьбу, которая укрепит положение Ивана. На свадьбу врывается разъяренная народная толпа. Храбро выходит ей навстречу царь. Едва удается усмирить толпу, как в царских палатах появляется посланник татарского князя с требованием покориться Казани и принять на себя оброк.

Эпизод состоит из серии великолепных портретов, динамика каждого из них строго обусловлена драматическим развитием действия, напряженностью ситуации.

На лицах людей и стенах палат — живая тень бьющегося огня от горящих факелов. Движение теней подчеркивает и умножает нервозность атмосферы.

Толпа стихает перед ликом царя, склоняются непокорные головы, раскрываются удивленные и любопытствующие глаза. Снисходительно, отечески улыбаясь, царь уверенно оглядывает толпу. Но вот кто-то заговорил о дурном знамении — упал колокол. Почувствовал Иван в этих словах измену, но пошутил: иные головы, что некрепко сидят, и те сами не упадут. Толпа засмеялась. А царь добавил: «Чтоб слетела — срезать надо!» На этом плане Москвин резко меняет характер освещения. До этого лицо Грозного освещено спокойным ровным светом, фон погружен в полутьму. Но вот словно ток молнии проходит через все его черты. Боковой свет образует тени на лице, блестят глаза.

Скрытая в словах Ивана угроза обнажает свой страшный смысл.

Характерна для москвинского метода работы над портретом серия крупных планов Ефросиньи Старицкой в этом эпизоде. В начале свадьбы царская тетка выделяется среди остальных гостей, пожалуй, лишь цепким, нацеленным на царя взглядом.

По мере того как развиваются события, Москвин в портрете подчеркивает фанатическую силу характера Старицкой.

Боярыне не удалась провокация с восстанием. На ее глазах толпа, угрожавшая царю, укрощена Грозным. Старицкая спряталась в тень, согнулась. Впервые царская тетка почувствовала, что нелегко ей будет справиться с Иваном, задумалась. Лицо ее в тени, в нем нет ничего непривлекательного, оно задумчиво и даже скорбно.

Мы видим старческие тени под глазами, мягкие морщины, обвислость кожи лица, потухшие глаза. Но вот появляется казанский посланец — вскидывается Старицкая: как-то справится с ним великий государь? Один поворот головы — и заранее поставленный свет изменяет лицо героини. Запылали глаза в отсветах факельных огней, прорисовался хищный профиль, жесткая складка губ. С такой яростью зажглась в ее глазах надежда — наконец-то строптивый царь будет укрощен! В ней, этой ярости и силе чувства и заложен сжигающий ее огонь властолюбия.

Здесь мы должны сделать одну оговорку. Портрет, как и все остальные элементы киноизображения,— результат совместной работы большого коллектива. Прежде всего актера и режиссера, гримера и художника, костюмера и оператора. Но в руках оператора находятся те возможности, которые позволяют работу всего остального коллектива сделать эффективной. Больше того, оператор расстановкой света, композиционным расположением фигуры, светотональным акцентом может умножить выразительную силу портрета, выделив в нем главное. Для Москвина всегда этим главным была внутренняя душевная жизнь героя. Вот почему он обращал особое внимание в портрете на глаза. Расширенные от зависти, жадно вбирающие в себя весь мир глаза Курбского, горящие фанатической ненавистью глаза Старицкой, дурашливые, пустые, подернутые мутью отупления глаза Владимира, тяжелый, но прямой взгляд Федора Колычева — мы чувствуем их на себе даже тогда, когда затихает музыка и зажигается свет в зале, так велика энергия чувства и мысли, заложенная в них.

Проникновение в душевный мир героя, постижение его характера, движение мысли и чувства составляло для Москвина главную задачу портретного искусства.

В изобразительных мотивах портретного искусства фильма чувствуется влияние древнерусской иконы. В постановке головы, в напряженности взгляда, в огромности глаз жила культура древней иконописи. Прием этот не был данью стилизации. Он

рожден художественной необходимостью, эйзенштейновской методологией отбора и организации материала. «Из характеристики персонажей уходили мелочи, круто прорисовывались основные черты,— прежде всего враждебность или преданность делу Ивана».[1] Герои в большей части становились носителями одной идеи, одной эмоции. Искусству такого портрета могла научить икона.

Вторая серия «Ивана Грозного» подверглась жестокой критике. Как верно пишет Р. Юренев, критики фильма хотели «историческую правду модернизировать с позиций современности. Поэтому сомнения, колебания, страдания царя Ивана были восприняты как результат неверного понимания Эйзенштейном идеи сильной государственной власти. Для утверждения этой идеи от фильма требовалось полное и безоговорочное оправдание жестокостей Грозного, прославление опричнины, утверждение, что физическое уничтожение Грозным многих боярских родов было исторически необходимым и прогрессивным».[2]

Эйзенштейн не мог принять эту концепцию. Картина была, как говорят кинематографисты, положена на полку, она появилась на экране только спустя более чем десятилетие, в 1958 году. Обратим внимание на эти даты: 1945-й — год создания картины, 1958-й — год выпуска ее на экран. Они очень существенны в нашем дальнейшем разговоре, где речь пойдет о цвете.

Один из центральных эпизодов второй серии «Ивана Грозного» — пир в Александровой слободе — решен Эйзенштейном и Москвиным в цвете. В стихию черно-белой живописи ворвалось пламя, как говорил Эйзенштейн, цветового эпизода.[3]

Можно без преувеличения сказать, что это сильнейшая сцена фильма и одна из наиболее интересных попыток овладения драматургией цвета в мировом кино. Тем более значительно, что она сделана на самом раннем этапе, когда кино едва-едва преодолевало свою техническую и эстетическую неграмотность в вопросах цвета. Работа Эйзенштейна и Москвина на десятилетие опередила поиски кинематографа в этом направлении.

---

[1] С. М. Эйзенштейн. Наша работа над фильмом. «Известия», 1945, 4 февраля.

[2] С. М. Эйзенштейн. Собрание сочинений, т. 1, стр. 63.

[3] В статьях: «Не цветное, а цветовое», 1940, «Цветовое кино», 1948, Эйзенштейн настаивает на термине «цветовое». «Я нарочно пишу: кино цветовое, а не цветное,— чтобы не было никаких ассоциаций с понятием раскрашенного и расписного»,— пишет он в первой статье (С. Эйзенштейн. Избранные статьи. М., «Искусство», 1956, стр. 306).

К сожалению, долгие годы она не была оценена по достоинству. Очевидно, здесь сыграло роль то, что фильм лежал на полке. В большинстве специальных трудов по истории цветного кино и операторскому искусству мы не сможем найти анализа работы Эйзенштейна и Москвина над цветом.[1]

Но это вовсе не значит, что в кругах специалистов она не была известна. Вторая серия «Грозного» снималась в самом центре кинематографической жизни страны — на «Мосфильме» и, как каждая работа и Эйзенштейна и Москвина, вызывала к себе огромный интерес.

Фильм не раз обсуждался на художественном совете студии и показывался специальной аудитории. Открытия Москвина и Эйзенштейна в цвете не были засекречены, и если фильм до массового экрана дошел с большим опозданием, то в кинематографической среде он получил известность в год его создания. Поэтому попытки исключить этот фильм из истории цветного кинематографа нам кажутся необоснованными.

Первый научный труд, определяющий роль и значение «Ивана Грозного», его место в истории овладения цветом в советском кинематографе, принадлежит не операторам, а молодому критику. В статье Л. Козлова «Эйзенштейн о цвете в кино»[2] обобщаются основы теоретических размышлений Эйзенштейна о цвете и впервые серьезно анализируется цветная вставка второй серии.

К одному из основных положений этой статьи мы еще вернемся. Сейчас же обратим внимание на то, что ко времени, когда Эйзенштейн и Москвин приступили к работе над цветом, советское кино располагало весьма небольшим опытом в этой области. Довоенная «Груня Корнакова» и «Иван Никулин — русский матрос», снятый в 1944 году, не считая нескольких короткометражек, исчерпывали эксперименты в области цвета.

Цвет, открывающий новые горизонты в выразительных возможностях кино, оставался пока тайной. Первый опыт режиссера Игоря Савченко, пригласившего для работы над фильмом «Иван Никулин — русский матрос» Константина Юона, скорее предупреждал об опасностях, которые ожидали создателей фильма в работе с цветом, нежели утверждал его эстетическую

---

[1] См. сб. «Цветная кинематография». «Искусство», 1955; А. Головня. Съемка цветного фильма, Госкиноиздат, 1952; А. Головня. Мастерство кинооператора. «Искусство», 1965; статьи Л. Косматова и Тер-Гевондян в сб. «Вопросы киноискусства», № 4, М., «Искусство», 1960.

[2] «Вопросы киноискусства», № 4, 1960, стр. 176—217.

необходимость. Эскизы Юона, тонкого колориста, пытавшегося найти цветовую партитуру фильма, не имели ничего общего с тем, что в конечном счете получилось на экране. Динамика кинематографического изображения пришла в противоречие со станковой живописной композицией.

Специфику цвета в кинематографе, его особую роль и значение открыли на экране Эйзенштейн и Москвин. Они первыми освоили цвет как динамический фактор, изменяющийся во времени и пространстве и несущий в своем движении глубочайший внутренний смысл.

Не случайно цветовым был задуман кульминационный эпизод второй серии. В сцене пира Грозный наконец получает доказательства своим подозрениям, понимает, кто был центром боярского заговора против него,— слабоумный Владимир Старицкий с дурашливой радостью надевает Мономахову шапку и бармы, берет скипетр и державу, выдавая этим свою мать, тетку царя. Огонь мщения и ненависти, злой страсти с такой силой бушует в Иване, что сжигает не только его врагов, но и самого Ивана.

В борьбе цвета, в его движении и реализуется накаленный драматизм этой сцены.

Уже само появление цвета работает как очень сильный эмоциональный удар, в нем есть предчувствие чего-то страшного.

Весь дальнейший эпизод решен на борьбе четырех цветов — красный цвет (рубахи опричников, горящие свечи), золотой цвет царской одежды и парчи, черный цвет монашеских клобуков и меха, голубой цвет фрески, написанной на сводах палаты.

Ни один из этих цветов не держится на экране в статике, все они в борьбе, в движении: то разгораясь, побеждает красный — в бешеном ритме пляски-огневицы взметаются фигуры опричников, кровавой тенью ложится перед ногами Владимира Старицкого красная дорожка, алое зарево — как отсвет крови — освещает лицо Грозного и Федора Басманова, породнившихся пролитой боярской кровью. А черные тени мечутся по сводам палат, то заглатывая красное, то прячась в темноту углов.

Как зловещее предзнаменование плывут на руках опричников черные лебеди. Красный фон медленно темнеет, черными стволами стоят погасшие свечи. В одно мгновение черные монашеские одеяния покрывают парчовые кафтаны и красные рубахи — кадр становится черным. «Шутовству конец! — кричит Грозный.— Вспомним о часе смертном». И заставляет Старицкого вести всех в собор. На парчовых одеждах Владимира мертвый голубоватый свет — отражение фресок. В постепенно трезвеющем

взгляде появляется тревога — лицо покрывается бледностью. Цепенея от страха, движется он со свечой в руке в начале страшной процессии людей, прячущих лица в черных клобуках монашеских ряс. И снова резкий цветовой удар — мир потерял свои краски, одевшись в глухой серый тон (вирированный кадр). В этой борьбе цвета — ритм почти мистического разгула страстей, бешеной силы Грозного, ощущающего беспредельность своей власти, переход к холодному отрезвлению, которое страшнее всякого разгула.

Цвет не только усилил драматическую коллизию эпизода, но и с предельной доступностью выразил то, что другими средствами было невыразимо.

Л. Козлов справедливо отмечает, что «песни и пляски опричников остались бы «концертным номером», в лучшем случае помогающим увеличить драматическое напряжение, если бы не особое значение этих кадров, и прежде всего, их цветовой динамики. Борьба, столкновение и развитие тем становятся как бы отражением психологической борьбы, характеризующей героя».[1] Того мучительного, раздирающего человеческую личность сомнения, к которому привела Грозного безграничная власть и неумолимая жестокость.

Расчет создателей фильма был верным. Чувство цвета, «которое является популярнейшей формой эстетического чувства вообще»,[2] могло и стало одним из сильнейших выразительных средств кинематографа. Это было еще одним открытием С. М. Эйзенштейна и А. Н. Москвина.

Какими операторскими средствами удалось Москвину осуществить этот замысел? В чем работа оказалась прозорливой и предвосхитила поиски последующего десятилетия?

Появление цвета, так же как и звука, внесло смятение в кинематографические круги. Многим операторам, художникам и режиссерам казалось, что цвет исключает работу с выразительным светом. Считалось, что богатейшая культура черно-белого кино принадлежит прошлому, светотеневые контрасты могут быть успешно заменены цветовыми.[3] Появилась теория «сплошного», то есть рассеянного света как единственно технически возможного

---

[1] «Вопросы киноискусства», № 4. М., «Искусство», 1960, стр. 215.

[2] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, М., «Искусство», 1957, стр. 173.

[3] См. подробней в ст. Л. Косматова и Тер-Гевондян «Колорит в кинофильме» («Вопросы киноискусства», № 4. М., «Искусство», 1960, стр. 150—162) и в книге А. Головни «Съемка цветного фильма» (М., Госкиноиздат, 1952, стр. 22—23).

при съемке цветного фильма. Кинематограф обрекал себя на пассивное воспроизведение цвета, главной задачей становилась натуральная цветопередача.

Правда, работы Л. Косматова («Мичурин», 1948), М. Магидсона («Заговор обреченных», 1950), С. Урусевского («Кавалер Золотой Звезды», 1950) очень скоро разбили теорию «сплошного» света. Они доказали, что острый и выразительный свет, которым великолепно работало наше черно-белое кино, может обеспечить освоение цвета как сильного выразительного средства.

Но первым в этом ряду был Москвин. В цветовом эпизоде «Ивана Грозного» светотень стала основным, хотя и не единственным видом освещения. Комбинируя ее с цветным освещением — как правило, цветной луч работал в теневых участках,— Москвин получал чрезвычайно сильно и осмысленно работающие световые эффекты. Движение цветных потоков света, строго обусловленное внутренним содержанием эпизода, было новым открытием динамики света. Насыщенная воздушная среда позволила Москвину координировать интенсивность цветовых характеристик движущихся фигур, тональность фонов и создать пространственное ощущение цвета. Если прибавить, что все эти успешные эксперименты были проделаны Москвиным еще и на многослойной пленке (до этого наши цветные фильмы создавались на основе довольно громоздкого и трудоемкого гидротипного способа), которую советскому кинематографу только предстояло освоить, — станет очевидным новаторский смысл его работы.

К сожалению, многое из прозрений этого фильма было забыто. Опыт Эйзенштейна и Москвина в те годы не был освоен. Наши экраны наводнил олеографический цвет таких фильмов, как «Кубанские казаки», «Сказание о земле Сибирской». Яркие краски и бодрая музыка становились чуть ли не главным достоинством фильмов.

Спустя несколько лет С. Урусевский, Л. Косматов, М. Магидсон и другие начнут работать в цвете, создавая воздушную перспективу в павильоне, используя цветной свет. Они разовьют и обогатят принципы, нащупанные в первой работе Москвина. Сам Москвин вернется к цветному фильму только через восемь лет. В 1953 году он снимет малоинтересный, с точки зрения сценарной и режиссерской работы, фильм «Над Неманом рассвет» (режиссер А. Файнциммер), затем в 1955 году с тем же режиссером — «Овод», и в 1957 году совместно с оператором А. Дудко «Дон Кихот» (режиссер Г. Козинцев).

На последней работе мы остановимся подробнее. Но прежде несколько слов об «Оводе». Экранизация романтической повести Войнич была исполнена Москвиным с той присущей ему чуткостью к манере и стилю писательницы, которая позволяла каждый раз находить новые краски. Пожалуй, именно в эскизах Енея и композициях Москвина романтический пафос повести был выражен полнее, нежели в режиссерском прочтении вещи.

«Операторская трактовка этого произведения является характернейшим образчиком работ ленинградской операторской школы, подлинной романтической фотографией, исполненной на этот раз в цвете, и, пожалуй, ни в одной картине роль цвета не определяется в такой степени светом, как в этой»,— пишет об «Оводе» оператор В. Горданов.

Великолепные москвинские портреты на этот раз обогащены цветом. Но, пожалуй, наибольший интерес для нас представляют поиски Москвина и Енея в области колористического решения картины в целом.

Время «цветовых катастроф», как пророчески предсказал Эйзенштейн, в кинематографе затянулось. Рост количества цветных фильмов (установка кинематографического руководства на их увеличение была твердой) показал, что цвет, как средство образного мышления, был во многом проблемой еще не решенной. Кинематограф с трудом овладевал технической стороной дела: долгое время не удавалось получить естественный цвет зелени, некоторые сочетания дополнительных тонов, например красного и зеленого, давали искажения такой величины, что их воспроизведение становилось недоступным. Пестрота красок, увеличенная еще и низким уровнем массовой печати, стала бичом цветового кино.

Москвин и Еней задумали и осуществили картину в скупых колористических гаммах. Еще на стадии работы над эскизами они искали цветовую форму эпизодов, наиболее точно соответствующую идейному содержанию. К сожалению, этот замысел не был поддержан режиссерской трактовкой вещи и удался Москвину и Енею только в решениях отдельных эпизодов. Единства колористических построений они достигали, решая декорации и костюмы в близких, но разнообразных и богатых оттенками цветах.

Так, например, величавый покой Монтанелли выражен в великолепии белой композиции — в громаду колоннады собора, выбеленного жарким южным солнцем, гармонично вписывается фигура в голубовато-белой мантии. Но уже в спальне, решенной

в глубоких красных тонах, ощущение душевной тревоги, охватившей Монтанелли, передано в сгущенной атмосфере.

Колористическое решение натурных эпизодов, нащупанное в «Оводе»,— разбеленный солнечный свет, приглушающий яркость тонов южной природы,— легло в основу трактовки натуры их следующей картины.

Работа над «Дон Кихотом» снова объединила старый коллектив. Это последний фильм Москвина с Козинцевым и Енеем и их первый совместный опыт в цвете. Как всегда, принципы изобразительного решения были оговорены задолго до начала съемок. «Ничего испанского на экране быть не должно... Ни ярких красок, ни танцев, ни кружевных шалей. Обыденный мир, поля, выжженные солнцем, деревня, в стороне от проезжей дороги — скучное захолустье. Глиняные белые домики, заборы, церквушка. Если хотите — своего рода Миргород: лужа на краю света»,— так определял Козинцев основные ориентиры в работе над зрительными образами.[1]

Выбеленные солнцем, почти бесцветные краски начала — раскаленная земля и белые глиняные деревушки — сменялись суровой живописью герцогского замка. Холодная серебристая гамма, в которой решена вся дворцовая часть, взрывается ликованием красок народного праздника. Цвет в фильме энергичен. Он включен в образную систему мышления и формирует драматургическую целостность замысла.

Местами его звучание достигает очень больших высот. Так, смело можно отнести к шедеврам цветного фильма сцену в герцогском замке. Придворная камарилья дурачит чистого сердцем идальго, устроив мнимые похороны фрейлины. Но спектакль надоел герцогу, придворные сбрасывают с себя черные монашеские облачения, представ перед униженным Дон Кихотом в холодном блеске своих туалетов.

В резком столкновении черного и белого, в активной смене и борьбе цвета материализуется жесткая и циничная игра, в которой предметом насмешки становятся самые высокие человеческие побуждения.

Дон Кихот был первым широкоэкранным фильмом Москвина, Енея, Козинцева и первой попыткой «Ленфильма» овладеть эстетическими и техническими возможностями нового экрана.

История широкого экрана в нашей стране к этому времени насчитывала несколько постановок — сначала это были научно-

[1] «Искусство кино», 1969, № 4, стр. 81.

популярные и документальные короткометражки, затем художественные фильмы «Илья Муромец» (режиссер А. Птушко, оператор Ф. Провоторов) и «Пролог» (режиссер Е. Дзиган, оператор В. Павлов). Первое удивление перед возможностями широкого экрана, заметно раздвинувшего рамки кадра и приблизившего его границы к привычной для человеческого зрения норме, сменилось разочарованием. Трудности освоения широкого экрана давали себя знать. Пришлось заново пересматривать вопросы компоновки крупного плана, съемки с движения, монтажа. Широкий угол зрения камеры потянул за собой увеличение декораций, второго плана, массовки — то есть во много раз удорожил производство картин. А художественный выигрыш пока казался небольшим, а потому и не стоящим таких усилий и затрат. Раздавались голоса, что широкий экран полезен в документальном и научно-популярном кино, а в художественном применим лишь для очень специфического круга тем и сюжетов. Один из крупнейших мастеров советского кино заявил, что широкий экран годится лишь для хвоста Змея-Горыныча.[1]

В этих условиях Козинцев, Москвин и Еней начинали работу над «Дон Кихотом». Широкий экран сразу привлек их внимание возможностями, которые таились в нем применительно к задуманной экранизации. Козинцев пишет в «Глубоком экране», что широкий экран позволял «подчеркнуть пустоту, одиночество мудрого безумца». В широких просторах Ламанчи одиноко двигались фигуры благородного рыцаря и его оруженосца. Новый формат кадра был использован Москвиным для того, чтобы подчеркнуть сонное однообразие приземистых селений, холодной пустоты герцогского замка и монастырских покоев.

Тяжелая болезнь заставила Москвина прервать съемки. Продолжал их оператор А. Дудко, который стремился быть верным найденной Москвиным зрительной интонации.

Павильонную часть фильма снимал Москвин. В его композициях, как и прежде, все пространство кадра было рабочим. Декорации и мизансцены использовали не только «широту» кадра, но и его глубину.

Тощая, костлявая фигура рыцаря на унылом коне и его верного оруженосца вписалась в формат широкого экрана так,

[1] См. подробней: В. К у з н е ц о в а. Е. Еней. М.— Л., «Искусство», 1966, стр. 92—93; Р. И л ь и н. Изобразительная техника современного кинематографа. «Техника кино и телевидения», 1962, № 7, стр. 87; Е. М. Г о л д о в с к и й. От немого кино к панорамному. Изд-во АН СССР, 1961, стр. 11—12, 65—90.

будто рамки кадра раздвинулись специально, чтобы дать место вечному движению бессмертных всадников, готовых ринуться на помощь по любому, едва слышному зову.

Опыт Козинцева, Москвина, Енея помог преодолеть предрассудки и реальные трудности, возникшие с освоением широкого экрана. Но самую большую сложность представляло в те дни его техническое освоение.

Способ получения широкоэкранного изображения заключался в том, что с помощью специальной анаморфотной оптики изображение сжималось в негативе до размеров обычного кадра. И только при проекции пленки на экран, опять же с помощью особой оптики, его рамки раздвигались, образуя новый широкоэкранный формат, который совпадал с обычным по высоте кадра и отличался от него почти вдвое увеличенной шириной. Это отражалось на качестве изображения. К краям кадра резкость изображения заметно ухудшалась, возникали искажения, по большей части они касались вертикальных линий, падала контрастность, что особенно было неприятно в цветовых фильмах, так как значительно искажало цвет.

Москвин подробно изучал эти процессы, пытаясь одолеть несовершенство техники. С помощью специалистов-оптиков и мастеров съемочной техники ему удалось создать специальные оптические насадки, которые помогли избавиться от линейных и перспективных искажений. Вскоре ими стали пользоваться ленфильмовские операторы.

На I Всесоюзном кинофестивале в Москве операторская работа Москвина над «Дон Кихотом» была отмечена персональной премией. Позже картина получила высокую оценку на международных фестивалях и — что особенно важно — в Испании. Одна из мадридских газет писала: «Надо признать, что в этом советском фильме чувствуется большое уважение, более того, глубокая любовь к произведению, по мотивам которого он делался. . . Самое ценное в фильме это Сервантес, то есть испанский дух, переданный в образе Дон Кихота. . .»

«ДАМА С СОБАЧКОЙ»

Последней работой Москвина стала чеховская «Дама с собачкой» (режиссер И. Хейфиц, художники Б. Маневич, И. Каплан), после долгого перерыва он снова вернулся к черно-белому кино.

Наш кинематограф, пережив увлечение цветом, пришел к пониманию, что это — сильнодействующее средство и далеко не

каждый фильм в нем нуждается. Во всяком случае, до тех пор, пока эстетическое и техническое освоение цвета не позволит получить массовые копии, близкие по качеству оригиналу.

Между тем работа Москвина над цветом была строго продуманной, колористическое решение подчинено драматургическим задачам. Экспериментальный характер цвета в фильме «Над Неманом рассвет» дал свои плоды в «Дон Кихоте».

Но не каждый замысел нужно было решать в цвете. Это Москвин тоже понял одним из первых. После «Ивана Грозного» он снимает несколько черно-белых фильмов: «Простые люди» (режиссеры Козинцев и Трауберг, 1945), «Пирогов» (режиссер Козинцев, 1947), «Белинский» (режиссер Козинцев, 1951).

Наиболее значительной работой этого периода был «Пирогов». Суровая подвижническая жизнь великого русского хирурга должна была быть рассказана сдержанно, мужественно, правдиво. К сожалению, возвеличивание фигуры Пирогова, обязательный для того времени набор действующих лиц исторической драмы — все это нивелировало интересный замысел, сближая его с известной серией биографических фильмов.

Тем не менее операторское решение «Пирогова» и сегодня представляет интерес своей цельностью и гармоничностью, богатством колористических решений, законченностью формы.

В который раз Москвин возвращается к образу Петербурга. И каждый раз видит его по-новому. Теперь это Петербург середины века, пораженный холерой. Слабые огни костров подчеркивают огромные просторы набережной. Дворцы вольготно расположились в безлюдном, безжизненном пространстве. Москвин строит композиции таким образом, чтобы создать в этих громадных масштабах замкнутое пространство. Если снимается пейзаж набережной, то он берется с нижней точки, глаз упирается в дома на том берегу Невы. Широкая площадь обрывается громадой дворца. Дома поворачиваются к нам углами стен, пустыми глазницами окон.

Город мертв.

И сколько очарования, какое трепещущее ощущение жизни, прелестного летнего дня в эпизоде прогулки Пирогова во второй половине фильма. Световые блики отражаются в зелени деревьев, франтоватые коляски и изящные кавалькады всадниц обгоняют жалкий «выезд» Пирогова. Этот Петербург изящен, игрив, обласкан солнцем.

Работа Москвина в фильме со светом, с динамикой колористических решений очень интересна, но мы не будем останавли-

ваться на ней подробно. Она повторяет лучшее из прошлого. Скажем несколько слов о технике.

В течение всей своей жизни А. Н. Москвин много работал над разной операторской техникой. Особенно его внимание привлекало совершенствование методов экспонометрии. Как известно, от точного определения времени и условий экспонирования зависит не только техническое качество киноизображения, но и его художественное своеобразие. Правильная раскладка света, соотношение яркости и освещенности всех элементов изображения, входящих в композицию, требуют от оператора трудоемкой и сложной системы расчетов. Москвин стремился упростить эту систему. Он рассчитал и изготовил так называемый калькулятор, который позволяет очень быстро и точно произвести все необходимые экспозиционные вычисления как по яркости объектов съемки, так и по освещенности. Калькуляторами Москвина пользуются операторы не только «Ленфильма», но и других студий страны. Вместе с работами А. Головни, А. Гальперина расчеты и опыты Москвина способствовали созданию наиболее рациональных систем определения экспозиции.[1]

Андрей Николаевич любил возиться с техникой. Он бережно монтировал свои калькуляторы (многим операторам «Ленфильма» они были подарены с приложенной к ним инструкцией), вместе с мастерами точной механики и оптики конструировал объективы, оптические насадки.

Несмотря на развивающуюся сердечную болезнь, Москвин много работал. Его разносторонние интересы и увлечения с годами не уменьшались. Появлялись все новые страсти. Одной из них было увлечение радио- и звукозаписывающей аппаратурой, которую Москвин, по свидетельству специалистов, знал превосходно.

В начале 50-х годов пришла беда — стало резко ухудшаться зрение. Москвин уже не мог подолгу сидеть за глазком камеры. Продолжать снимать можно было только при одном условии — если часть работы возьмет на себя другой оператор. Такими помощниками Москвина стали ныне хорошо известные нашему зрителю операторы И. Грицюс, Д. Месхиев. Москвин был щепетилен и внимателен по отношению к своим соавторам. Так, когда ленфильмовская газета «Кадр» забыла упомянуть в рецензии на

[1] См.: А. Гальперин. Определение фотографической экспозиции, М., «Искусство», 1955; М. Щеглов. Система рациональной экспонометрии. «Техника кино и телевидения», 1963, № 5.

фильм «Дон Кихот» фамилию А. Дудко, возмущенный Андрей Николаевич написал письмо в редакцию.

В «Даме с собачкой» Москвину помогал Д. Месхиев. Это прекрасный оператор, во многом способствовавший полноценному осуществлению замысла Москвина.

«Дама с собачкой» снималась в 1959 году, когда по экранам страны уже прошли такие фильмы, как «Летят журавли», «Дом, в котором я живу», «Сорок первый», а в павильонах студий заканчивалась работа над «Балладой о солдате», «Сережей», «Судьбой человека». Вместе со старыми мастерами за камеры стала операторская молодежь, воспитанная в Институте кинематографии А. Д. Головней, А. В. Гальпериным, Л. В. Косматовым, В. И. Волчеком и др.

Работа Урусевского вместе с Калатозовым знаменовала начало общего подъема изобразительной культуры в наших фильмах.

Кино завоевывало новые высоты, его героем становился не исторический герой, а современник, близкий и понятный своими мыслями, волнениями, оценками и размышлениями. Появились новые тенденции в операторском искусстве. Подвижная, чуткая камера С. Урусевского, тонкая светопись В. Юсова, графика Л. Пааташвили, темпераментная живопись М. Пилихиной изменили привычные формы экранного изображения. Оно стало свободнее и динамичнее в своих композициях, подвижнее в мизансценах, богаче и тоньше в свето- и цветопередаче. Очень быстро у этих мастеров появились эпигоны. Движущаяся камера, острый ракурсный план, броская живописность становились модой.

Первое, что характеризует операторскую работу в «Даме с собачкой», — это подчеркнутый, принципиальный отказ от внешних эффектов, последовательная строгость и продуманность всех элементов изображения. В фильме нет ни броских композиций, ни эффектных точек съемки, ни «магии» света, которой славился Москвин, ни «свободной» камеры, легко ловящей каждое движение актера. Это давало основания критикам считать работу Москвина старомодной, академичной. «Фильм «Дама с собачкой»,— писала лондонская газета «Таймс»,— технически самый что ни на есть традиционный». И тут же добавляла: «Но никакой стиль нельзя считать мертвым, если он способен воспроизводить что-либо столь нежное, правдивое и живое».

«Традиционность» была намеренной. Чеховский стиль диктовал особый выбор изобразительных средств. «Краткость — сестра таланта», не раз говорил Чехов. Эту же мысль, правда

косноязычнее, выражал Москвин своей формулой — «средствами необходимыми, но достаточными». Такими «достаточными» средствами стали мягкая тональность изображения, чистота и прозрачность линий, едва заметное движение камеры и тончайшая разработка психологического портрета.

Из всех названных средств, пожалуй, самым определяющим для изображения этого фильма было светотональное решение. Особенность его в том, что и здесь Москвин ограничил себя, решив весь фильм в сдержанной тональной гамме. В фильме нет ярких контрастов света и тени, подчеркнутой игры света, огромного разнообразия насыщенных красок. Оператор избрал палитру красок мягкую, тонкую, но настолько богатую, что это заставило Ингмара Бергмана признать: «Мало есть фильмов, способных создать впечатление цвета так, как этот фильм. Несмотря на то что он черно-белый, вы ощущаете его в цвете».

На экране огромное, точно выгоревшее небо с легкими тенями облаков, серый гранит набережной, раскаленный осенним, но еще жарким солнцем, поблескивающее море и маленькая фигура женщины в черном берете. Громадная, светло-серая чаша неба как бы повторяется в чуть более темном по тону лениво спящем море. Медленно и бесцельно бредет по набережной Анна Сергеевна, ее серое платье только слегка светлее неба. Поэтому фигура вписывается в пейзаж, ничем не нарушая его спокойного, ленивого ритма. «Кажущееся однообразие тонов,— замечает М. Меркель,— это замысел операторов, решивших увидеть окружающее так, как видят его скучающие, полусонные, разморенные зноем обитатели модного курорта».[1] Это только отчасти справедливо. Куда более важно другое — кажущаяся монотонность, однообразие тонов точно воспроизводит будничную, намеренно спокойную интонацию чеховского рассказа, его ритмику. Молочный свет осеннего солнца мягко окутывает дали, парапет набережной и фигуру Анны Сергеевны. Серо-жемчужный колорит кадров, молочная пелена воздуха, как бы застывшего в неподвижности,— все создает ощущение ленивого покоя, тягучего обыденного течения жизни.

Следуя Чехову, в первых кадрах фильма оператор и режиссер ничем не выделяют Анну Сергеевну из окружающей среды. Но вот состоялось знакомство Анны Сергеевны и Гурова. Вечером в своем номере Гуров «вспомнил, сколько еще несмелости, угловатости было в ее смехе. . . ее тонкую, слабую шею,

[1] М. Меркель. Включить полный свет. М., «Искусство», 1962, стр. 49.

красивые серые глаза: «Что-то в ней есть жалкое все-таки»,— подумал он и стал засыпать».

В рассказе нет портретной характеристики Анны Сергеевны от автора, Чехов заставляет нас увидеть Анну Сергеевну глазами Гурова. И даже Гуров сразу замечает ее почти девичью стыдливость, угловатость, несмелость, душевную незащищенность. Эти ее черты ему, москвичу, знавшему успех у женщин, кажутся жалкими, но именно они выделяют Анну Сергеевну из толпы пошлых обывателей курорта.

Постановщики фильма, вслед за Чеховым, так же мягко отделяют Анну Сергеевну от среды, ее окружающей. Кадры, в которых показывается прогулка Анны Сергеевны по набережной,— «проходные» кадры, в которых, казалось бы, ничего не происходит,— в руках Москвина превращаются в эмоционально насыщенные, поэтические характеристики Анны Сергеевны.

Медленно проходит по набережной Анна Сергеевна под липкими взглядами скучающих мужчин. Теперь ее размеренный шаг — это способ спрятать свое смущение, неловким и нервным движением поправляя прическу, она как бы защищается от улыбок окружающих. Сквозь чугунную решетку набережной просвечивается море, напоенный солнцем воздух как будто звенит, косые тени утреннего солнца повторяют движение Анны Сергеевны. Ее хрупкая фигура в солнечных бликах от морской воды как бы вбирает в себя звонкую чистоту утра. Молочно-белая, сонная вначале Ялта вдруг становится прозрачной. Воздух напоил все светом, солнцем! Чтобы добиться нужной тональности в этом кадре, пришлось основательно «гримировать» набережную. Тяжелый гранитный парапет современной набережной ничем не напоминал чугунную решетку, которая стояла здесь в начале века, а главное— при нижних точках съемки,— он глухой стеной закрывал море. Это мешало оператору. Пришлось достроить новую набережную, гранитный парапет был заменен железной решеткой. Это не только восстановило точный рисунок прежней ялтинской набережной, но и позволило оператору строить композиции, используя огромные плоскости морской поверхности.

Решить один или несколько кадров в заданной тональной гамме может любой профессиональный оператор. Здесь действуют те же законы, о которых пишет в своих дневниках Жюль Ренар: «Талант не в том, чтобы написать одну страницу, а в том, чтобы написать их триста. Нет такого романа, который не мог бы родиться в самом заурядном воображении; нет такой

прекрасной фразы, которой не мог бы построить начинающий писатель».

Снять все триста—четыреста кадров фильма в определенном тональном и световом ключе, в узкой, но разнообразной и живописно богатой гамме — задача большой сложности. Первый опыт, как мы знаем, Москвиным был сделан еще тридцать лет назад на съемках «Одной».

Через тридцать лет он снова вернулся к работе на низкой, суженной гамме тональности, пытаясь найти в ней новые выразительные возможности.

Теперь строго ограниченная тональная гамма, мягкая воздушная атмосфера, создающая тонкий, нежный рисунок изображения, стали в руках зрелого оператора средствами, которые позволили решить весь фильм в единой изобразительной технике.

По аналогии с живописью ее можно назвать акварелью. Богатейшее живописное разнообразие нюансов и полутонов и создает то ощущение цвета, о котором говорит Ингмар Бергман. Будто кадры созданы не оператором с его сложной осветительной, съемочной техникой и сотней разных компонентов, из которых складывается изображение, а художником, набрасывающим свои рисунки легкой карандашной линией или акварелью. Так Москвин добивается той «скрытой пластической музыки», которая рождает высокое эстетическое наслаждение.

В фильме нет броских построений, необычных ракурсов. Все увидено глазами человека, как бы незримо присутствующего среди героев. И, пожалуй, главное, что заботит этого человека,— это желание как можно объективнее, точнее передать мысли и чувства героев. Он как бы боится своим вмешательством, своей эмоцией, своей подсказкой исказить истинные черты истории, навязать зрителю свою оценку и понимание происходящего. Конечно, это только видимая, кажущаяся «объективность». Так же как у Чехова, под нарочитой сдержанностью прячется эмоциональный заряд огромной силы, а за ровной интонацией угадывается напряженный ритм авторской мысли.

Картина кончается таким кадром: ссутулившись, уходит из гостиницы Гуров, последний раз кланяется он прильнувшей к окну Анне Сергеевне. Вместе со взглядом Гурова камера направляет свой объектив вверх. Глухой стеной стоит дом, образуя каменный колодец, мертвые глазницы неосвещенных окон едва отсвечивают, подчеркивая черную громаду. Стены дома, высокие, тяжелые, обступают со всех сторон небо, оставив только маленький, едва видный просвет. Сейчас, ночью, небо почти такое же темное, как и земля, вот почему свет, идущий из окна Анны Сергеевны, так ярок, он прорезает темноту ночи, будто тянется к Гурову. В нем тепло, нежность, огонь надежды и вера в будущее.

Конечно, такой сгущенной поэтической силой обладают далеко не все кадры фильма. Но именно эти кадры и есть тот камертон, на который настраиваются все остальные.

В каждом эпизоде оператор выделяет главные, ударные в смысловом и эмоциональном отношении кадры и их-то и решает с максимальной силой пластической выразительности. В них задается тон, световое решение, в них разряжается и та эмоциональная сила, которая «копится» в других кадрах эпизода.

Казалось бы, это элементарный профессиональный закон. Но точное и последовательное соблюдение его — один из источников той законченной и совершенной формы, которая всегда отличает работы Москвина.

Сцена первого расставания Гурова с Анной Сергеевной кончается в рассказе так: «Гуров думал о том, что вот в его жизни было еще одно похождение или приключение, и оно тоже уже кончилось, и осталось теперь воспоминание... Он был растроган, грустен и испытывал легкое раскаяние: ведь эта молодая женщина, с которой он больше никогда не увидится, не была с ним счастлива».

Великолепную деталь нашел И. Е. Хейфиц: «Поезд ушел, а на досках перрона осталась оброненная Анной Сергеевной перчатка. Привезти ее в Москву? К чему? Оставить здесь, потому что он никогда больше не увидится с этой дамой? Приключение кончилось».

В этой детали точно выразилась мысль Гурова — приключение кончилось. Но одна эта деталь еще не решает всего. Как передать «легкое раскаяние» и «грусть» Гурова? Как сохранить щемяще-грустную интонацию чеховского рассказа? Москвин передает это, как говорил Эйзенштейн, музыкой пейзажа. Быстро, по-южному спускаются густые сумерки. На опустевшей платформе, вытянувшейся вдоль уходящего поезда, слегка освещенная сутулая спина Гурова. Редкие фонари поблескивают тускло, даже не силясь разорвать темноты южного вечера. Высокое небо светлее земли, и на нем четко прорисовывается силуэт Гурова. Только кипарисы в глубине кадра далеким эхом повторяют первопланную композицию. Но вот Гуров нашел перчатку Анны Сергеевны. Ослепительно белая, она врывается в кадр резким

диссонансом, нарушая расчетливо взвешенную гармонию темно-серых тонов. Перчатка «врезается» в память зрителя, заставляет его вспомнить все то, с чем так легко прощается Гуров.

Чтобы понять, как велико мастерство Москвина, добавим, что симферопольский перрон снимался. . . в Ленинграде.

Тяжелая болезнь Баталова нарушила планы съемочной группы, пришлось многие сцены перенести с натуры в павильон, декорировать северный пейзаж под южный — иначе картине грозила консервация. Трудности, как всегда бывало, подхлестнули фантазию Москвина.

Он предложил взять актера, дублирующего Баталова, снял с дублером на натуре те общие планы, в которых пейзаж был определяющим. Актерские же куски доснимались в павильоне. Вот здесь и произошло одно из тех чудес, которыми славится Москвин.

Снять в павильоне сцену «под натуру» издавна умели все лучшие операторы мира — и А. Головня, и Грег Толанд, и Роже Юбер, и Карл Фрейнд, не раз приходилось это делать и А. Москвину.

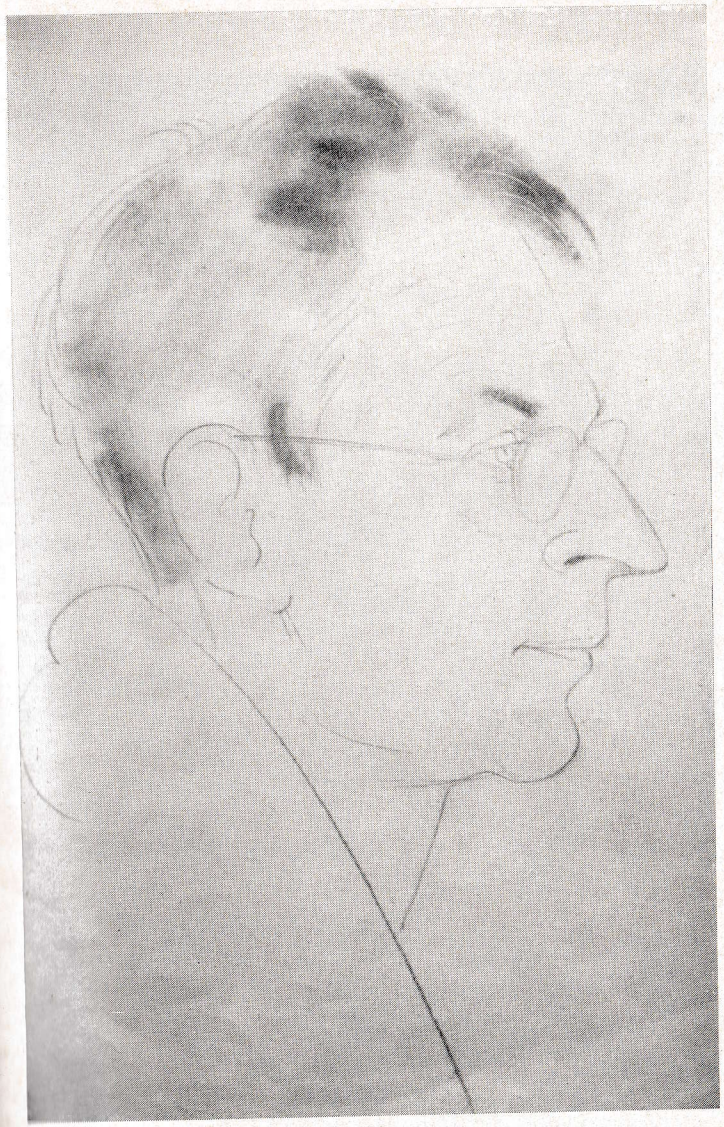
Но создать в павильоне такую воздушную среду, такие эффекты дневного и ночного освещения, чтобы они рядом с натурными ничем не выдали своего искусственного происхождения, задача большой трудности. Ее и пришлось решать А. Москвину. Кадры, снятые на натуре и в павильоне, склеивались вперемежку. Даже профессионалы не всегда могли отличить их.

В последние годы внимание Москвина к портрету и актерскому образу стало еще более напряженным. Подчеркнуто эмоциональные, обнажающие авторское намерение композиции «Ивана Грозного», где выразительность операторского решения была сильнее актерской, сменились строгими композициями, где, казалось, все подчинено одной задаче — детальному, тонкому воссозданию на экране актерской работы. О Москвине последнего периода говорили, перефразируя мхатовскую формулу: «Оператор умер в актере».

Москвин «жил в актере», мало кому из операторов удавалось создать на экране портреты такого глубокого проникновения в психологию человека.

И вместе с тем прежний опыт оператора не пропал даром — композиции Москвина, как будто целиком подчиненные актеру, не только доносят до зрителя всю тонкость актерской игры, но и сохраняют атмосферу сцены, ее настроение, ее эмоциональную силу.

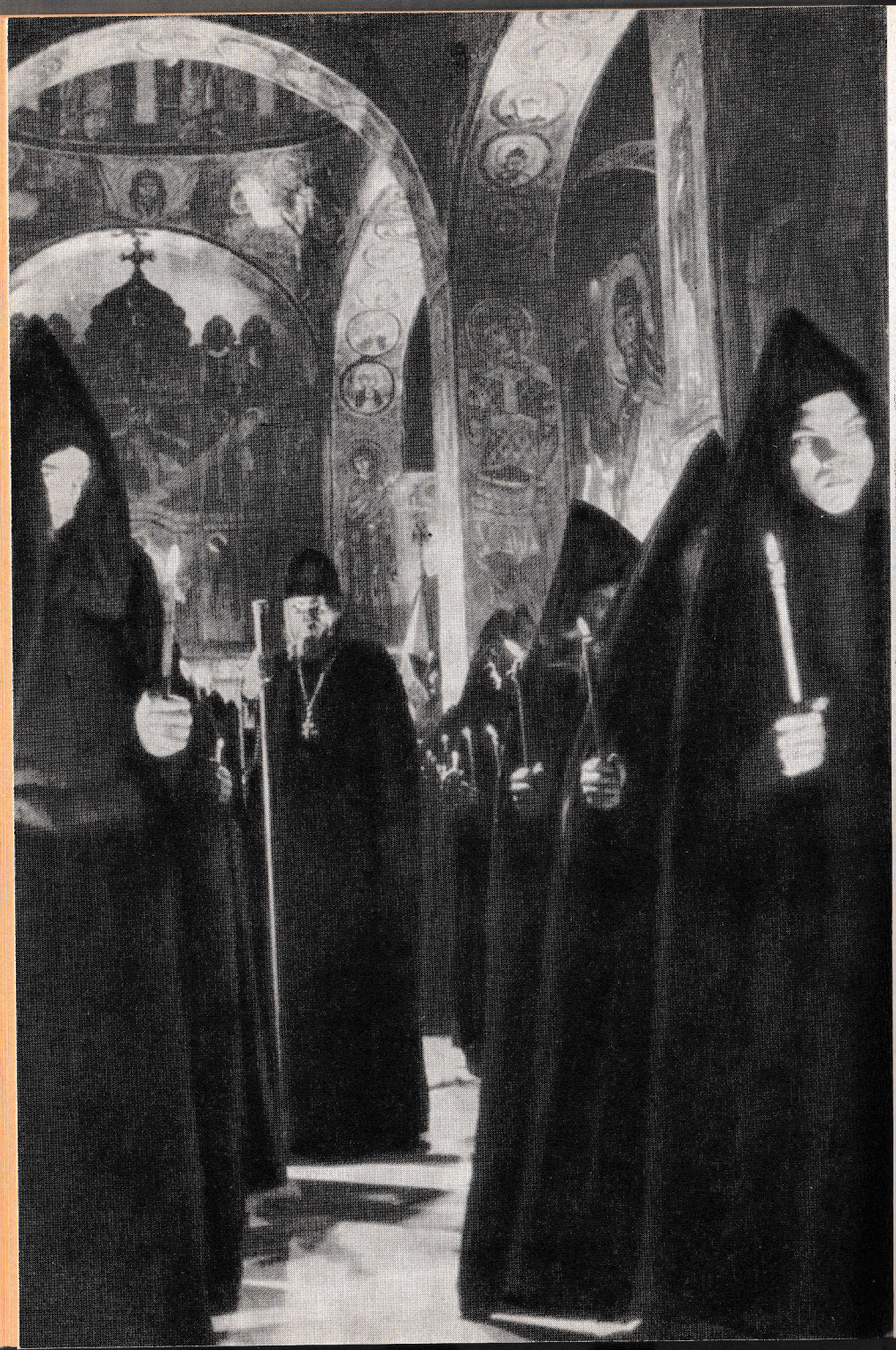
33. А. Н. Москвин. Рис. Н. П. Акимова. Конец 40-х гг.



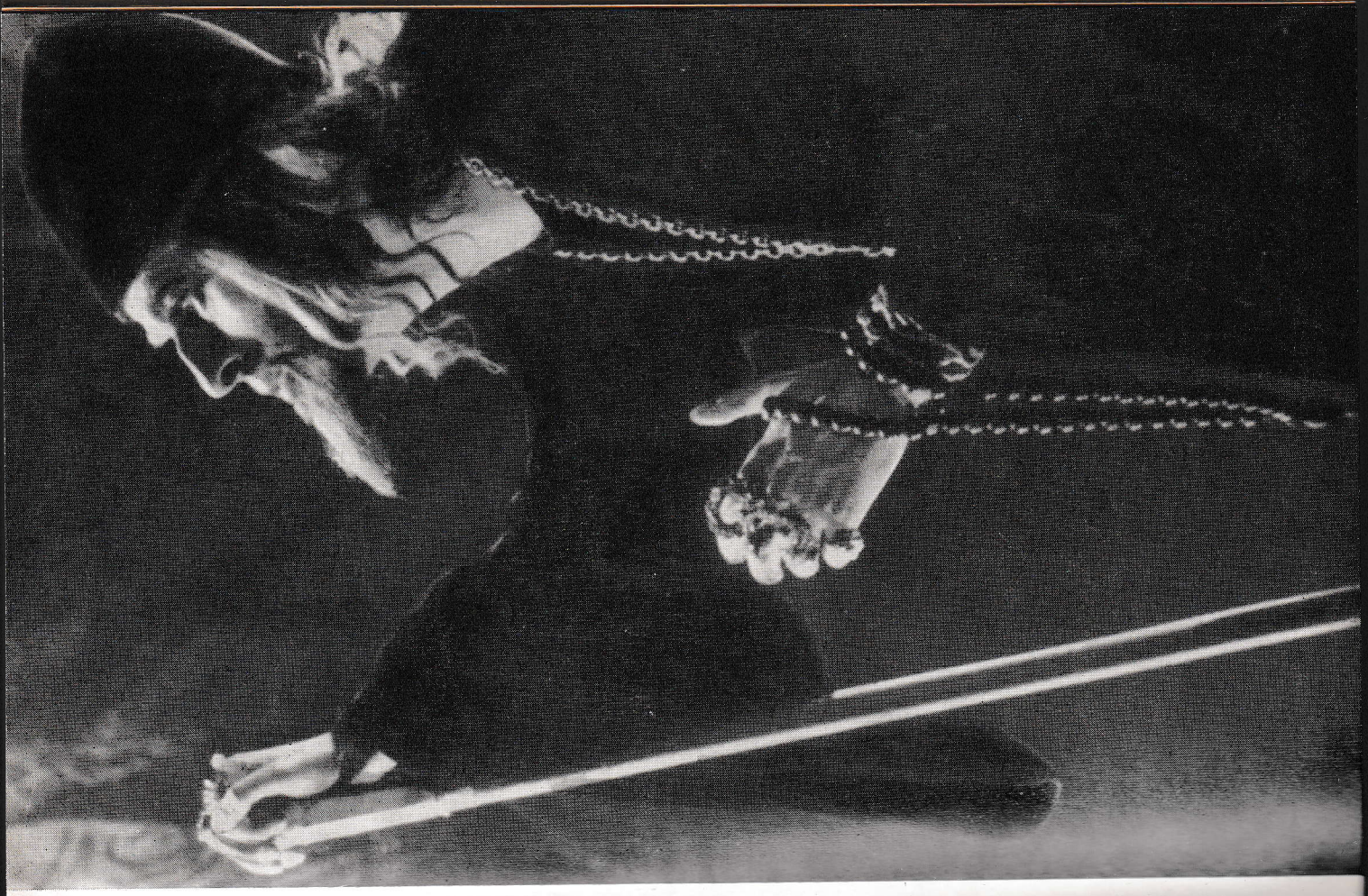
34—48. «ИВАН ГРОЗНЫЙ»



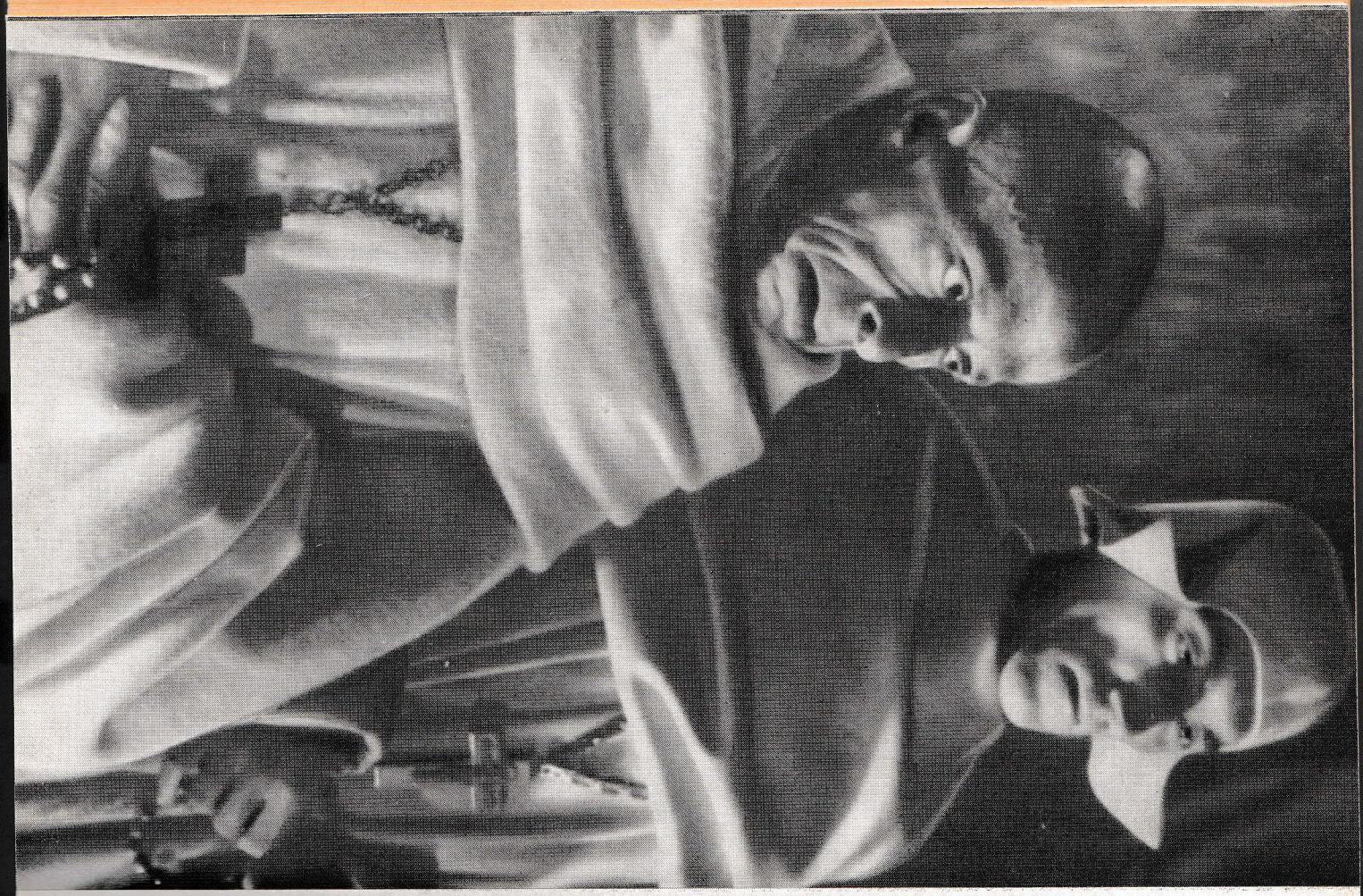










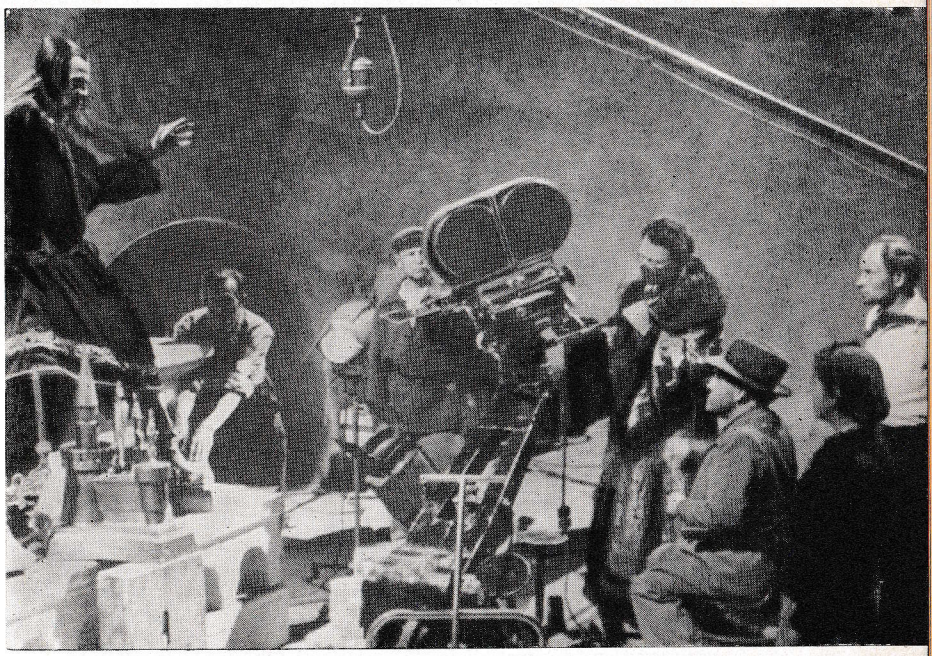




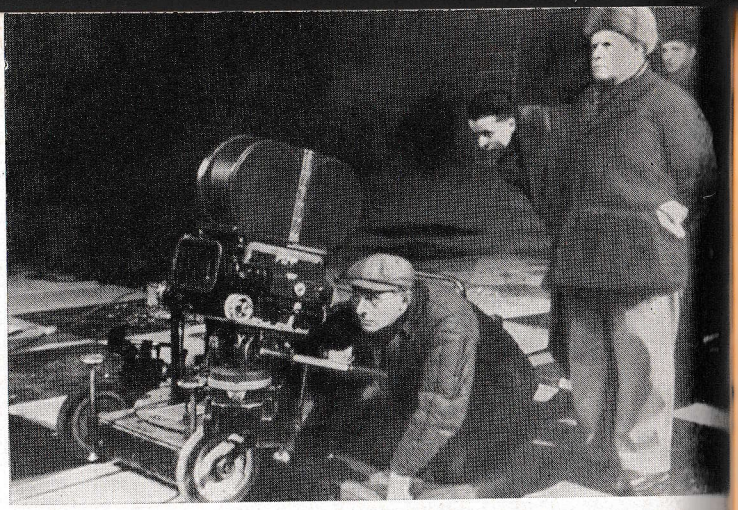


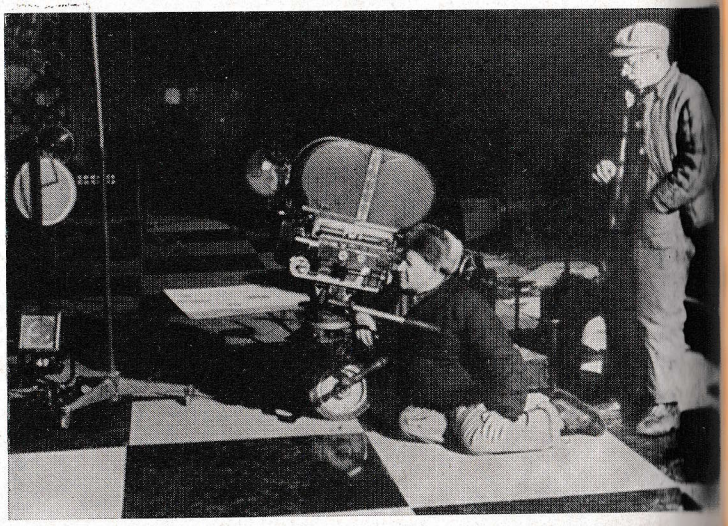


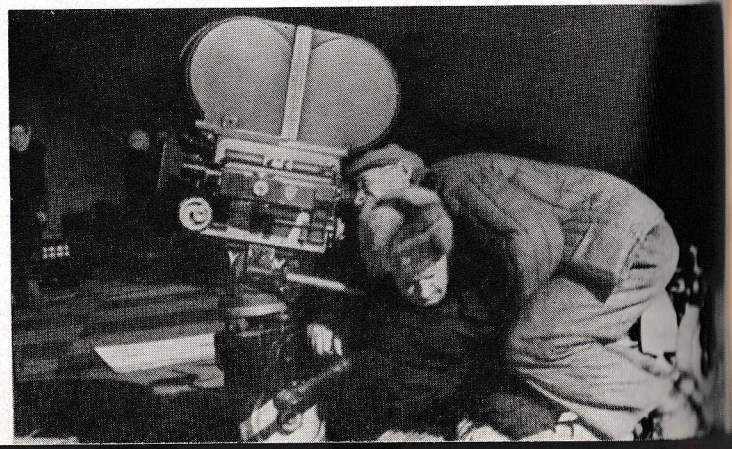
49—53. На съемках фильма «Иван Грозный»











Немногословный диалог «Дамы с собачкой» давал простор актерской фантазии и мастерству. Портрет приобретал особую роль.

Вслед за Чеховым оператор и режиссер «не расписывают достоинств» Анны Сергеевны, они скрупулезно внимательны к ее тончайшим душевным движениям, «ловят» каждую мысль, каждую подробность актерской выразительности, работающей на характер Анны Сергеевны (И. С. Саввина).

Первый разговор Анны Сергеевны и Гурова. Речь идет о пустяках. Но вот оказывается, что Анна Сергеевна не знает, где служит ее муж — то ли в земской управе, то ли в губернском управлении. Оператор всматривается в героиню, замечает ее насмешливую, почти шаловливую улыбку — действительно, смешно не знать, где служит муж,— ее искреннее удивление. Что за этим скрывается — равнодушное невнимание светской дамы к службе своего мужа, наивная глупость или глубокое отчуждение?

Тень от берета почти закрывает глаза героини. Это рассчитанный оператором прием. Как только Анна Сергеевна поднимет глаза и взглянет на своего спутника, огромный мир, притаившийся в них, вырвется наружу. Это и неловкое смущение, и трусливо-отчаянное любопытство женщины, еще очень мало видевшей, и женственность, не знающая власти своего обаяния, и след какой-то еще неведомой нам печали.

Первые планы Гурова (А. В. Баталов) сняты на фоне серой стены и полосатого тента. Свет, притушенный полотняной маркизой, плоский и вялый, как бы стушевывал черты его лица. Нижняя точка, с которой снимались портреты, помогла подчеркнуть самодовольное спокойствие, вылощенное благополучие.

В номере саратовской гостиницы Гуров выглядит совсем иначе. Серый свет, отраженный от стен, тусклый огонь пыльной гостиничной лампы, направленный в лицо Гурову, обнажил все морщинки, тени под глазами, усталость и отчаяние в глазах. И как изменился Гуров, ждущий встречи с Анной Сергеевной в зале саратовского театра. Лоск и спокойствие слетели с него, тоска и отчаяние сменились надеждой, счастьем.

Мастерство оператора здесь сказалось в полной мере. Сцена снята в полутемном зрительном зале, когда занавес поднялся и действие спектакля началось. Свет дежурной лампочки у запасных дверей зала дает поразительный эффект. Если прежде тоненький луч света в темном притихшем зале был бы использован оператором как средство для построения экспрессивной

композиции, где свет и тень, переплетаясь между собой, образовывали сложный и выразительный рисунок, то теперь свет «случайной» лампочки вырывает из темноты лишь блестящие от радости глаза Гурова. Исчезли морщинки, лоб в тени, заискрились глаза — потрясенные, счастливые, открытые,— и сразу появилось в лице Гурова что-то ребячье, доброе и счастливое.

Поразительны по мастерству и остроте психологической характеристики два следующих портрета Гурова. Это москвинские шедевры.

Вечер в квартире Гурова. Монотонный голос жены диктует дочери какое-то замысловатое грамматическое упражнение. Гуров стоит у печи, прислонясь к ней спиной. Он думает о чем-то своем, далеком от того, что происходит в гостиной. Мягкий свет лампы раздроблен плотным кружевным рисунком абажура. Поэтому лицо Гурова освещено хоть и мягко, но неровно. Блеснула какая-то затаенная, глубоко спрятанная улыбка — мы узнали ее, так улыбался Гуров Анне Сергеевне,— и свет этой улыбки растопил маску пошлости и самодовольства на его лице. Светом оператор «лепит» высокий лоб Гурова, напряженную жизнь его глаз. Мы с удивлением замечаем, что его лицо, одухотворенное воспоминанием или надеждой, красиво. Но вот голос жены, настойчиво повторяющей его имя, вырвал Гурова из воспоминаний. Гуров обернулся к ней. Только маленький поворот головы — и перед нами другой человек. Все черты лица как бы обострились. Нервный, резкий свет подчеркивает глубокие тени под глазами, обнажает морщины на лбу, спутанные волосы и глухую безысходную тоску в запавших глазах. Вместе с актером, подчиняясь ему, играет свою роль и свет.

Об умении Москвина освещать глаза немало говорили. Но даже те, кто работал с Москвиным, не всегда понимали, в чем заключался секрет его освещения. А «секрет» был прост. У аппарата Москвин ставил маленький осветительный прибор — он называл его «собеседничком», на него надевал красный фильтр. Он был для актера как бы собеседником, с которым шел диалог. В нужный момент сцены, когда актер поворачивался к «собеседничку», его глаза освещались другими, заранее поставленными источниками света.

Такова технология его приема, она требовала ювелирной точности и отделки. Главный же секрет в том, что Москвин любил и высоко ценил хорошую актерскую работу, все свое мастерство отдавал тому, чтобы донести ее без потерь до зрителя. Нет, неверно! Не донести без потерь, а обогатить образ, созданный

актером, дополнить его средствами пластической выразительности.

С годами искусство Москвина, блестящего живописца экрана, изменило свои формы. Законы, по которым построены «Дама с собачкой», совпали с основными художественными устремлениями оператора. В письме к Л. Авиловой Чехов писал: «Над рассказами можно плакать и стонать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее впечатление».

Вот именно эту «объективную», требующую тончайших средств выражения, художественную манеру и нашел вместе с режиссером И. Хейфицем оператор.

Тридцать пять лет назад Москвин, снимая «Шинель», искал гоголевский «заманчивый чудесный свет», который преображал обычные явления, придавал им фантастический характер. Вместе с режиссерами и художником фильма он хотел «превратить объектив в род зрения автора» (Г. Козинцев). В те годы эта задача казалась неосуществимой. Но именно она обнаруживала в молодых кинематографистах дерзких и смелых художников, а не унылых иллюстраторов.

Теперь, много лет спустя, оператор снова вернулся к решению этой задачи. И победил. Смысл и значение его победы заключается в том, что он сумел в пластике кинематографического изображения оживить чеховскую поэзию в прозе. Он блистательно доказал, что «в свойствах самого изображения, в зрительном качестве кадров заключено в кинематографии нечто схожее с авторской интонацией в литературе, придающее рассказу особый тон и характер» (Г. Козинцев).[1]

Так «традиционный» стиль в руках крупного мастера помог открыть на экране Чехова.

«Даму с собачкой» сразу же высоко оценила советская и зарубежная пресса. На Каннском фестивале фильм разделил с «Балладой о солдате» премию за «высокий гуманизм и исключительные художественные качества».

Сегодня имя Москвина принадлежит истории. Оно в числе тех, кто создал самую замечательную и героическую страницу истории мирового кино — советское кино. Оно живет не только в десятке фильмов, вошедших в классику мирового кино, но и в работах нового поколения советских операторов. Без москвинской светописи, без динамики света, без тональной живописи,

[1] «Искусство кино», 1966, № 4, стр. 85.

открытой им на экране, невозможно было бы сегодня искусство С. Урусевского, В. Юсова и др.

Творчество А. Москвина еще не раз станет предметом специального и тщательного исследования.

Мы верим, и у операторского искусства, заброшенного сейчас кинокритикой, появятся свои исследователи и историки. Они напишут историю этого сложного искусства, соединившего инженерный расчет и математический анализ с образным, пластическим видением мира. Они установят его закономерности, связь с предшествующими формами искусства, роль и значение крупных мастеров.

Наша книга — лишь первая попытка рассказать о творчестве А. Н. Москвина, одного из создателей советской операторской школы.

Г. КОЗИНЦЕВ

Л. ТРАУБЕРГ

В. ГОРДАНОВ

Е. МИХАЙЛОВ

А. ГОЛОВНЯ

ВОСПОМИНАНИЯ ОБ А. Н. МОСКВИНЕ

М. БЛЕЙМАН

И. ГРИЦЮС

И. САВВИНА

А. ДУДКО

В. ПЕЛЛЬ

Л. КОСМАТОВ

С. РОСТОЦКИЙ

Редактор-составитель раздела «Воспоминания» Ф. Г. Гукасян

ГРИГОРИЙ
КОЗИНЦЕВ

АНДРЕЙ МОСКВИН

(глава из книги) [1]

Несколько лет прошло с тех пор, как я отложил рукопись. «Гамлет» поставлен, можно опять раскрыть спрятанные в шкаф папки.

Эти страницы писались в начале 1961 года: содержание не было непосредственным продолжением прошлого рассказа. Случилось так, что план книги нарушился. Сама жизнь взяла и разом сочинила конец одной из глав, а мне казалось, что ее действие в самом разгаре.

Мысль о постановке «Гамлета» еще казалась многим нелепой: до утверждения шекспировской трагедии в плане «Ленфильма» было далеко. Однако мы работали, нам было необходимо снять именно этот фильм. Мы встретились утром 26 февраля и, как обычно, спорили. Еней показал наброски, Москвин опять уговаривал меня отказаться от широкого экрана, картине необходим, так ему представлялось, обычный формат, широкоугольная оптика.

Мы вышли из комнаты. В шумном ленфильмовском коридоре Москвина подстерегали молодые люди: они снимали свой первый самостоятельный фильм. Андрей Николаевич опекал их. Операторы — седой шестидесятилетний человек, один из создателей школы советского операторского искусства, и двое юношей, только что окончивших ВГИК,— отправились вместе в павильон.

---

[1] Фильмы, о которых пойдет речь, поставлены мною вместе с Л. Траубергом, снимал их А. Москвин, художником был Е. Еней.

Андрей Николаевич обернулся, помахал рукой: до завтра.

Ночью, в Пушкине — его любимом месте, где в детстве он изъездил на велосипеде каждую дорожку, знал каждый закоулок старого Царского Села, где среди покосившихся крестов и памятников были и могилы его родителей,— он умер.

Условия работы в первые годы революции были для всех одинаковыми. Красная Армия шла в бой с берданками (патронов не хватало); врачи лечили без медикаментов; транспорт не имел топлива. Советская кинематография развернула фронт, имея на вооружении ничтожно мало аппаратов — устарелых на десятилетие — и ламп, вовсе непригодных для съемок. Не было современных объективов, прожекторов, съемочной техники. Ничего не было.

В таких условиях начал работать Москвин.

Два «севзапкиновских» оператора недоумевали: на что способен мальчишка? Они не хотели доверить ему даже таскание штатива (в этом состояли тогда обязанности помощника). Под их взглядами — ну и посмеемся над невеждой!..— в ателье на первые же съемки пришел мастер. Человек совершенно уверенный в себе, ни в чем не сомневающийся. Внешняя сторона его работы поражала. Это был род художественной гимнастики. Точность отработанных движений физкультурника, никакой мазни, ни одного лишнего жеста — два движения руками, одно ногой: камера установлена. Световые приборы каким-то чудом уже на местах. (Осветители получили схему расстановки накануне.) Кадр за кадром (точки еще невиданные) камера мгновенно меняет положение — подымается, опускается на пол, клонится набок.

Ко мне подходит старший (намного старший) коллега.

— Молодой человек,— снисходительно говорит он мне.— Так нельзя. Получится искажение. Уровень горизонта давно установлен: 1 метр 20 сантиметров. Выйдет брак.

С невозмутимым лицом, глядя куда-то вверх происходящего, Москвин в краткой форме командует перестановками ламп, одним махом взлетает на вышку, сам регулирует угли в приборе. Осветитель одобрительно ухмыляется: свой, рабочий человек...

После смены он отправляется в лабораторию и вступает в спор с проявщиком: условия обработки пленки не устраивают оператора, снявшего свои первые сто метров негатива. Лаборант возмущается; однако спорить трудно: молодой человек

отлично знает химию. Оказалось, что Москвин многое знает. Он учился на химическом факультете Технологического института, потом перешел в Институт путей сообщения, работал на строительстве железной дороги. К кинематографической камере подошел уже не самоучка фотограф, освоивший дело подле такого же самоучки (как это тогда обычно бывало), а человек с привычкой к научному мышлению, эрудированный в области точных наук.

«Родился я в инженерной семье, в большом промышленном центре, в окружении практической техники,— писал он в автобиографии,— окружающее прививало привычку к точности, здравому смыслу, учету обстоятельств».

Этими же словами определялись и главные его заповеди: точность, здравый смысл, учет обстоятельств. Отсюда образовался и внешний стиль работы: род производственной элегантности, невозмутимая повадка специалиста, презирающего какие-то там «муки творчества». Он дело делал. У него был культ плановости этого дела, организованности, экономичности. С первого взгляда каждому было видно: работал знающий, быстрый, неутомимый производственник. Человек науки и техники.

Таким очень хотелось бы казаться Москвину.

И менее всего он был таким.

Иногда рано утром звонил телефон:

— Приходите огорчаться...— слышался монотонный голос.

Формулировка приглашения на просмотр отснятого материала оставалась неизменной.

И, боже мой, как приходилось иногда огорчаться!.. Невообразимый брак бушевал на экране. Случалось и так, что это был не просто провал съемки, неудача оператора, но и, казалось бы, техническая неграмотность. Средний профессионал никогда не допустил бы такого уровня. Как же это могло произойти?..

И не только в давние времена, а и в последние годы его работы. Ведь Москвин обладал огромным опытом — к своему пятидесятилетию он снял около полумиллиона метров негатива. Его авторитет был высок среди оптиков; киноконструкторы неизменно советовались с ним; его доклады в Академии наук вызывали интерес специалистов.

И все же бывали случаи, когда на экране творилось такое, что волосы вставали дыбом... Мало кто видел эти кадры — пересъемка была необходимой.

Как известно, первая строчка всегда дается нелегко, и значение ее немаловажно. Автор как бы устанавливает интонацию рассказа, способ ведения действия. Наша работа с Москвиным началась с одной из сцен «Чертова колеса» (нашего первого полнометражного фильма). Эти кадры являлись такой своеобразной первой строчкой. Действие происходило во время гулянья в парке. По мысли автора это была аллея небольшого окраинного села. Нам хотелось иного. Народный дом на Петроградской стороне с огромной толпой посетителей, аттракционами, ресторанами, эстрадой, фоном Невы привлекал нас и масштабом жизни большого города, и особым настроением, присущим таким гуляньям в петербургские белые ночи. Хотелось выразить своеобразную городскую поэтичность места событий — здесь начиналась любовь героя.

Согласно обычаям и возможностям, такие сцены снимались тогда днем (против солнца), а потом пленка вирировалась синей краской. Окраску мы отвергли сразу же, съемка ночью потребовала бы передвижных электростанций (их не было и в помине) и целого арсенала осветительных приборов (лампы были наперечет).

Мы спорили, ругались, приходили в отчаяние. И вдруг пришел выход, как всегда в таких случаях, совсем простой: было решено натянуть над толпой проволоку и пригласить цирковую артистку, а толпу во время съемки просить и даже умолять курить, курить, как только можно больше... Москвин направил все имевшиеся лампы не на людей и не на обстановку, а, казалось бы, в пустоту, выше голов — в воздух: множество светлых дымков заклубилось, заструилось во мгле, в тумане возникли силуэты деревьев, крохотная фигура циркачки заскользила по проволоке над головами зрителей в сиянии кудрявых серебряных струек... Кадр был полон поэзии, эмоциональности.

Первая строчка оказалась важной и для многих наших дальнейших работ. Мы утвердились в мысли, что в свойствах самого изображения, в зрительном качестве кадров заключено в кинематографии нечто схожее с авторской интонацией в литературе, придающей рассказу особый тон и характер.

Над всем этим нам пришлось глубоко задуматься при работе над «Шинелью» (1926). Юрий Николаевич Тынянов (автор сценария) ввел в сюжет сцены «Невского проспекта». Мы зачитывались гоголевскими описаниями. Здесь все было отчетливо видимым, картинным и в то же время необычным, полным какой-то особой поэзии.

«Но как только сумерки упадут на дома, и будочник, накрывшись рогожей, вскарабкается на лестницу зажигать фонарь... Невский проспект оживает и начинает шевелиться. Тогда настает то таинственное время, когда лампы дают всему какой-то заманчивый, чудесный свет... длинные тени мелькают по стенам и мостовой и чуть не достигают головами Полицейского моста».

Поразительная новизна ощущений, опередившая в искусстве на столетие многое из того, что называют теперь современным, буквально потрясла нас. В медлительные тридцатые годы прошлого века, в пору извозчиков и тусклых ламп, Гоголь писал с тем бешеным полетом пронзающих друг друга картин, который и не снился самым смелым экспериментаторам наших дней.

«Тротуар несся под ним. Кареты со скачущими лошадьми казались неподвижными, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышей вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарды часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами висели, казалось, на самой реснице его глаз...»

Нам хотелось передать на экране подобную же стремительность, резкость столкновения зрительных образов. Всего этого нам хотелось в пору полной неподвижности севзапкиновских съемок, когда кадры еще строились по шаблонам фотографических заведений с Невского проспекта или Фридрихштрассе: «групп», «портретов», «видовых»; когда фарфоровые вазы на первом плане, плюшевые драпировки или одинокая скала на фоне моря были единственной данью «художественности». В эту пору мы требовали от нашего оператора зрительных образов, подобных вихрю гоголевских фраз... Москвин мрачно молчал. Он продолжал молчать и когда однажды я застал его на заднем дворе студии за странным занятием: прикрепив к плечам какие-то салазки (собственного изготовления) и устроив на них камеру, он приседал, крутился; то бежал, то, замедляя движение, поворачивал по сторонам съемочный аппарат. Так ручной камерой он стал снимать; подымаясь вместе с актерами по винтовой лестнице, догоняя их на ночных улицах.

В «Новом Вавилоне» он кружился со своими салазками среди танцующих: на экране неслись в стремительном движении лица, ноги, юбки, шляпы, летел хоровод фонарей... В ералаш беззаботной танцульки темной зловещей силой вклинивался галоп немецкой кавалерии: началась франко-прусская война.

Установив прожектора на платформу, Москвин снимал кавалеристов (на ходу), через определенные расстояния пиротехник зажигал дымовые шашки: тяжелые черные всадники на огромных конях вырастали в клубах пыли и вновь пропадали во мгле, и только мелькали, как световые удары, контуры пик, касок, копыт...

В «Одной» обыденный пейзаж должен был приобрести зловещую, трагическую окраску. Речь шла о кадрах гибели деревенской учительницы,— возница, по приказу бая, выбрасывал девушку из саней. Сцена снималась на покрытом льдом Байкале. В продолжение многих дней мы часами выжидали, когда солнце выходит и прячется за тучами,— Москвин снимал в эти короткие мгновения (обычно при такой погоде съемки отменялись из-за неустойчивости освещения); накапливались кадры — гигантские тени, как черные крылья, проносились по замерзшему озеру, преследуя девушку.

Чего только не пробовал этот оператор!

Отдел технического контроля ужасался, писал рапорты: павильон задымлен, воздух ореолит, портретная оптика применена для массовых сцен... Все не как у людей!..

Интерес друг к другу и, в большинстве случаев, личная дружба связывали тогда группы молодых кинематографистов; однако, не мешая добрым отношениям, определялось и различие вкусов. Размежевание иногда носило потешный характер. Как-то мы пришли в гости к Эсфирь Шуб; она попросила своего мужа, «конструктивиста» Алексея Гана выйти из соседней комнаты, познакомиться с нами; из-за стенки раздалось мрачное ворчание:

— Я еще не так низко пал, чтобы пить чай с «игровиками»!..

Однажды в пылу спора Пудовкин переломал стулья в комнате:

— Нет, это нелепость,— кричал он,— неужели если вам будет нужен курильщик, вы пригласите актера?.. Откуда он возьмет эти привычные жесты, прокуренные пальцы... А эти струйки дыма, выпущенные гурманом?.. Коллектив актеров погубит ваши замыслы!

Москвин был прежде всего «игровик». Он относился к нашим актерам с нежнейшей любовью. Обычно это скрывалось под внешним безразличием; лишь проходя по ателье мимо уставшего исполнителя, Андрей Николаевич, не глядя на него, угрюмо бормотал:

— В кабинке чай...— и незаметным жестом протягивал ключ.

Актеры часто отдыхали в операторской комнате на диване с торчащими пружинами и пили чай, настоенный до черноты. Дело было не только в добром отношении, а и в направлении работы.

Не только режиссеры, но и операторы определяли многое в этих направлениях. Эдуард Тиссэ принес в художественную кинематографию опыт хроникальных съемок: умение схватить масштаб события, быстроту ориентировки; его стихией была натура, солнечное освещение.

Москвин с первых своих шагов был оператором игрового кино; главным его оружием было искусственное освещение.

Эта область была еще совершенно неразработанной. Лампы расставлялись по шаблону. Работа кинооператора над внешностью исполнителей в лучшем случае напоминала о кабинете красоты: удаляются недостатки, клиент должен выйти красавцем. Красоты добивались и гримом: даже на носу рисовали толстую светлую черту — для прямоты. Характерные роли отдавались на откуп гримеру: лица заклеивали до неузнаваемости. Экран обнаруживал подделку: паклю, мазню.

Грим нами отвергался начисто. Был период увлечения характерной внешностью: многие роли исполнялись людьми любых профессий, приглашенными в ателье прямо с улицы. Москвин подчеркивал своеобразие таких лиц светом, ракурсом; на крупных планах ощущалась фактура кожи. Это была неплохая школа, она отучала от слащавости, обезличивания, приучала к внимательному взгляду на подлинное. Однако это была лишь часть работы. Настоящее дело заключалось в работе с актером. Андрей Николаевич не только хорошо снимал их, но и строил вместе с ними образ; как бы играл вместе с актерами. Его любимой областью стало освещение лиц. Это был особый, движущийся, меняющийся в монтаже драматический облик характера. Появился новый род изобразительного искусства — кинематографический портрет.

В «Новом Вавилоне» Кузьмина — Луиза начинала роль веселой, потешной девчонкой, продавщицей модного магазина. Лишения, горе, гнев — приводили ее к Коммуне; Луиза заканчивала жизнь у стен Пер-Лашеза, смотря в глаза смерти. Актриса не прибегала к гриму. Москвин на протяжении фильма менял внешность Кузьминой до неузнаваемости. Он создавал светом следы голода, тяжелых мыслей, мужания. Сама тональность

портретов образовывала как бы полярные полюса; светлая, голубоватая дымка начала и трагическая бронза сцены расстрела.

Он не освещал, а лепил светом.

С годами образовывалась его система освещения — особая, несхожая с работой других операторв. Он начинал с установки маленьких приборов: они были направлены снизу в глаза актера; только после этого добавлялись иные, освещающие лицо, фигуру, фон. Внимание направлялось прежде всего на взгляд действующего лица. Оператор как бы заглядывал в глубь глаз, в душу человека.

Зрителю иногда трудно представить себе средства, помогающие воздействию образа. Я расскажу о случае не совсем обычном. Николай Черкасов в молодости славился противоестественной худобой. Играя Дон Кихота в ТЮЗе, актер немало смешил самой своей внешностью. Однако ко времени съемок нашего фильма облик Черкасова значительно изменился; Николай Константинович уже мог бы подумать о Фальстафе. Москвин злился: идальго не получался тощим. Ни ракурсы, ни освещение уже не могли помочь делу. Пришлось прибегнуть к особым средствам. Цирковой комик В. Васильев должен был на общих планах подменять Черкасова в трюковых сценах: скакать на коне, вертеться на крыльях мельницы, фехтовать. Дублер обладал идеальной фигурой для роли. Нам повезло: Васильев оказался и талантливым мимом. Мы решили пойти на риск: приделать к голове Черкасова новую фигуру. Почти в каждой сцене мы начали подменять (сперва спиной, на общих планах) Черкасова — Васильевым. Постепенно Андрей Николаевич вошел во вкус. Найдя особые способы освещения, он начал иногда снимать дублера и лицом и, наконец, даже отдельные крупные планы, чтобы, перемешав исполнителя и дублера в монтаже (и озвучив все голосом Черкасова), запутать зрителя.

Во время натурных съемок Москвин заболел. Талантливый оператор А. Дудко продолжал фильм. Каждый раз, когда я вводил в сцену В. Васильева, оператор бледнел:

— Картина погибнет,— шептал он,— обнаружится подмена...

Однако опыт как будто удался. «Силуэту Домье», о котором писали зарубежные критики, немало помогла фигура талантливого артиста цирка. Все это не являлось тайной; Черкасов в своих записках тепло вспоминает об участии Васильева.

О многом приходится думать режиссеру и оператору. Иногда даже о том, чтобы голова артиста академического театра срослась с туловищем клоуна.

Наше первое знакомство с Пудовкиным произошло во время съемок «Матери». Мы привезли в Москву «Шинель», и кто-то повез нас на студию «Межрабпомфильм». Пудовкин, отойдя от Барановской (шла репетиция), немедленно набросился с криком:

— Говорят, вы уже сняли все петербургские памятники?.. Это ужасно!.. Для «Конца Санкт-Петербурга» мне необходимы памятники!..

Узнав, что до Александра Третьего и Петра Первого мы еще не добрались, Всеволод Илларионович смягчился. Несколько позже подобный же разговор состоялся и с Эрмлером. Присев на подоконник, мы по-хорошему поделили между нашими фильмами еще неснятые изваяния. Спрос на монументы был тогда у кинематографистов высок.

Тиссэ и Головня усиливали мощь памятников и колонн съемкой снизу, у Москвина они возникали выхваченные из тьмы световым лучом. В съемке бронзы, кариатид, ампирных фасадов образовалась своя традиция. Образы были публицистичны: тема, подчеркнутая съемкой, выявленная столкновением кадров, доходила до наглядности аллегории.

Все это было характерным в двадцатые годы. В тридцатые нас привлекало совсем иное.

Говоря о работе Москвина в трилогии о Максиме, мне хотелось бы вспомнить пейзажи этих фильмов. Дворцы и памятники никак не подходили к истории веселого парня из-за Нарвской заставы, а к кадрам-символам мы относились в то время уже с нелюбовью.

Городские виды, по нашему замыслу, должны были возникать и раскрываться в особой последовательности. Тут должна была быть и своя логика, и свое поэтическое движение. Действие начиналось на задних дворах рабочей окраины — деревянного нароста на каменном теле столицы,— среди покосившихся сараев, мусорных свалок, развешанного на веревках белья: здесь собирались наши герои. Через задворки и закоулки три парня попадали в мир камня, железа, раскаленной стали — на завод... Потом, с рабочей демонстрацией — суровые лица, измазанные гарью и копотью, промасленные куртки и картузы,— Максим, минуя заводские корпуса, трубы и подъемные краны, ограды и заборы, входил в город. Подняв высоко над головами носилки, накрытые рогожей, рабочие несли труп товарища мимо доходных домов, меблирашек, лавок, контор. Рабочая окраина, завод, застава подвигались к центру. У огромной рекламы «Пилюли Ара лучшие в мире!» (Еней написал ее во всю высоту

глухой стены шестиэтажного дома) Максима вторично встречала полиция, казаки. Здесь, под торговыми вывесками, заставе преграждали путь, ее опрокидывали, разгоняли нагайками, топтали копытами казачьих коней, оттесняли назад, на свое место — за заграды стен, заборов. Но в следующей части — «Возвращение Максима» — рабочее предместье уже не входило, по-старому, медленным траурным шествием, а врывалось в город, ломало шлагбаум. На фоне мостов и соборов вырастала баррикада... И, наконец, в последней части трилогии через коридоры Смольного, мимо красногвардейских костров Выборгская сторона входила в центр города, занимала проспекты и подымалась по мраморной лестнице в банк — сердце государства.

Это была особая, движущаяся география трех фильмов, и мы немало трудились над ее осуществлением.

Суть заключалась не только в основной мысли: окраина продвигалась к центру, но и в поэтической окраске многих граней образа окраины. Среди закоулков заводских дворов мы отыскивали уголки, обладавшие своим лиризмом. Среди завала железного лома было по-своему уютно: здесь встречались Максим и Наташа; гудя пробегала «кукушка», а за кирпичной стеной — поля, насыпь; на стене будет стоять наш герой, и Наташа, перебравшаяся через забор, помашет издалека Максиму рукой, длинный товарный состав неторопливо потянется по насыпи, оставляя клочья дыма на неярком питерском небе.

Завод был составным: какие-то части мы снимали на Кировском, другие на Ижорском и в других местах Ленинграда, отделенных друг от друга десятками километров.

Должна была быть в фильме сцена похорон. Мы объехали кладбища городские и пригородные; даже на самом убогом погосте росли деревья, кусты, господствовали тишина, покой... Места не подходили для нашей истории. Пришлось отыскать пустырь на фоне леса фабричных труб и насыпать на нем холмики, вкопать кресты. Небо над могилой одного из наших героев было хмурым от дыма и гари; басили гудки, как бы требуя выхода на работу, угрожая штрафами, увольнением. Образ смерти сливался с образом жизни.

Москвин находил для таких пейзажей свою тональность. Выбирая сорта пленки, светофильтры, создавая особый режим проявки, оператор добивался то прозрачной ясности раннего утра, то мглы непогожего дня.

Критики нередко писали о живописности его кадров, однако в это время нас увлекал неэстетический материал; холсты живописцев мало помогали этому фильму, здесь были особые задачи. Была в «Юности Максима» сцена антропометрического бюро департамента полиции: переходный момент в жизни нашего героя. Молодой и веселый парень становился на вечные времена поднадзорным. В поисках способов выражения мы обратились уже невесть к чему — к казенным снимкам полицейских фотографов, карточкам, приклеивавшимся к «делу». Кадры обмеривания и обследования арестанта хотелось сделать похожими на тюремные фотографии: безжизненность, совершенная неподвижность, плоскостной свет, идиотизм застывшего в долгой выдержке лица. Пластический образ обездушивания, оболванивания, превращения человека в номер.

С особым увлечением Москвин относился к таким своеобразным задачам. Он не обладал каким-то отвлеченным мастерством, позволяющим превосходно снимать любые сцены. Если замысел не увлекал его, кадры выходили обычными, посредственными. Он не терпел «художественной фотографии»: бликов и световых зайчиков для эффектности, ламп с абажурами для настроения, закатов на олеографическом небе цветного кино.

С годами его труд становился все менее заметным для непрофессионала. В первые годы работы его кадрам часто аплодировали на просмотрах; теперь он снимал не кадры, а фильм. Его увлекала тональность изображения, глубина серо-черных оттенков. И по-прежнему больше всего — лица людей: он старался заглянуть в самую глубь их глаз. Иногда он ворчал: меня хвалят,— зрачки видны, а что с этого,— глаза у артиста пустые...

Он не выносил красноречия, пустозвонства. Я слышал его речь с трибуны только однажды, на юбилее Енея. Москвин не торопясь вышел на сцену и, угрюмо посмотрев на Енея (их связывала многолетняя дружба), сказал: «Поздравляю».

С интересом и доброжелательством он относился к товарищам по профессии. Я вспоминаю, с каким уважением он говорил в молодости о А. Левицком; в последние годы его радовали успехи С. Урусевского.

Мы начали съемки «Дон Кихота» в период освоения широкого экрана. Тогда за рубежом новый размер кадра становился средством борьбы с телевидением. Продюсеры взялись за Библию. Внешний масштаб, затраты должны были отвлечь телезрителей. В супербоевиках во всю ширину экрана двигались на фоне огромных построек тысячные толпы статистов,

скакали табуны коней; всего в кадре было много, и видно было: все стоит дорого.

Как раз такие свойства широкого экрана нас ничуть не привлекали; «роскошь постановки», распространенная вширь, не казалась выразительной. Мы решили осваивать новый в те времена размер кадра, но для целей, казалось бы, странных, применительно к размеру экрана. Нас больше всего увлекала пустота, возможность подчеркнуть одиночество мудрого безумца.

Из крохотной усадьбы в Ламанче, из ее невысоких стен выезжает на тощей кляче чудак, ищущий справедливости. Огромный и пустой мир открывается перед ним. Пустота имеет как бы два полюса: степи и холмы, выжженные солнцем,— безлюдие Ламанчи, раскаленный рыжий простор, две фигурки — одна на коне, другая на осле; проезжающая в облаке пыли карета; цепочка каторжников; оазисы постоялых дворов... И холодная, злая пустота католического аскетизма, монастырские белые стены герцогского дворца, придворные в черном, совершающие в положенный час свой мертвый церемониал. Черно-белое кино в цветном фильме. В ледяное пространство чопорных отношений и догматических представлений попадает добрый безумец, переполненный любовью к людям, жаждой справедливости. Только два цветовых удара нарушают общую тональность: красный наряд шута и желтый авантюристки Альтисидоры — зачинщиков потехи, похожей не то на театральное представление, не то на обряд инквизиции.

Постоянство в привычках было одной из черт характера Москвина. Годами он занимал одни и те же его постоянные места: в машине, на заседаниях художественного совета, в просмотровом зале.

Во время работы я обычно следил за репетицией через сквозную наводку камеры, Андрей Николаевич (у него ухудшилось зрение) смотрел в боковой видоискатель. Шепотом, продолжая наблюдать сцену, мы советовались, спорили. Нам никогда не приходило на ум разделять свою работу: разговор шел об актерах, свете, диалоге, обо всем.

Менялась аппаратура. Когда-то, много лет назад, мы стояли у «верблюда» Пате (кличка из-за кассет, укрепленных сверху); потом появилась кажущаяся чудом техники модель Дебри — даже ручка вращается с каким-то особым, прекрасным стрекотанием,— и вот первые дни звукового кино: нас, как псов, засадили в будку, обитую байкой для звуконепроницаемости; мы следили за репетицией через стекло кабины, душно, кусаются

блохи, и очень скоро, это уже старинка, анекдот... мы на операторском экране — сложном агрегате с сидениями подле обтекаемой, забоксированной камеры, объективы еще невиданных фокусных расстояний, анаморфотные линзы для широкого экрана... кран вращается, едет, подымает нас к небу...

И так же шепотом, продолжая наблюдать репетицию, мы советуемся, спорим... Как рассказать о жизни всерьез, без баловства, как найти зрительную поэзию, сочетающую глубину с ясностью?.. Москвину уже давно не по душе подчеркнутость ракурсов, быстрота съемок с хода, доведенная до мелькания, надоели туманы и дожди (сколько он снял их!), кадры-символы.

Что же, нам становилось все легче работать: вырастала техника?..

Нет, гораздо более трудно: сложнее стали мысли о жизни, требовательнее совесть.

А если все это нельзя выразить на экране, то, может быть, и сами наши профессии ни к чему. Еще усилие конструкторов, и нас, с нашими кустарными волнениями, заменят полупроводники. Постановочно-съемочная машина на производстве будет и экономнее, и более практичной...

Приходится дописывать эту нелегкую для меня главу. Но и в следующих я еще не раз вспомню о человеке, с которым мне уже больше никогда не придется стоять рядом у камеры, шепотом советоваться, вполголоса спорить.

Его ученик — молодой литовский оператор Ионас Грицюс снимал «Гамлета». Думаю, что Андрею Николаевичу понравилась бы его работа.

ЛЕОНИД
ТРАУБЕРГ

О МОСКВИНЕ

Вспоминаются не знаменательные слова, не поразительные кадры,— совсем другое.

Еще подле ленинградской студии — большой рынок; мы с Москвиным в перерыве между съемками «Нового Вавилона» бежим вдвоем — по-мальчишески — к ларькам, закупаем традиционный стакан небывалых сливок и какую-то чудесную сдобу, пьем, закусываем, едим, молчим, глядим друг на друга и смеемся — изо дня в день. Непонятно, почему смеемся, чему радуемся. Или понятно — тому, что трудимся, что живем, что вместе...

Киностудия (тогда она именовалась кинофабрикой) помещалась еще не подле рынка, не на улице Красных зорь. Это было на Сергиевской (позже — улица Чайковского).

До неприличия в себе уверенные, мы проходили по лестницам, комнатам и коридорам бывшего особняка, кидая нежные взгляды на маститых кинорежиссеров — так приятно было сознавать, что есть кого свергать!

Мы полагали себя первыми и неповторимыми, что доказывало нашу глупость,— рядом ходили и дружили с нами Эрмлер, Сергей Васильев, Петров, Тимошенко, Браун. Но они еще не снимали картин, а мы снимали невероятные похождения Октябрины — сейф бегал по Невскому, люди ползли по куполу Исаакия, Зинаида Тарховская выпрыгивала из Невы на кран. Что ж поделаешь, это была наша юность, и — не было бы ее, не пел бы Максим про очаровательные очи и не кричал петухом.

В коридорчиках особняка мы встречались с молодым человеком, впрочем, непонятно, молодым ли — он и тогда был таким, каким был всю жизнь: очки, мрачность, неторопливость.

Уж если нас на фабрике едва терпели, то он совсем вроде не существовал. Вместе с почтенными операторами Фридрихом Константиновичем Вериго-Доровским и Иваном Сергеевичем Фроловым работал на фабрике мшистый оператор по фамилии Ефремов,— затемнение он называл «фундюлей» и снимал для хроники «сужеты». При нем — не помощником, а таскальщиком тяжеленных ящиков с аппаратурой — состоял Андрей Москвин.

Слухами земля полнится. Говорят, хорошо снимает фото. Для себя. Не покажете ли? Можно.

Смотрим фотографии. Не Козинцев и не Трауберг — Наполеон производит капрала в маршалы. «Встаньте, сэр Найгель!», «Быть тебе, Максим, министром...»

— Хотите стать нашим оператором?

— Можно.

Директором кинофабрики был морячок. Фабрике везло на моряков: за несколько лет их было трое.

Рассвирепел он, выслушав наш ультиматум (он вообще нас не понимал, ему импонировали особняк, Висковский, Ивановский).

— Какой Москвин? С ума сошли? Доверять заграничный аппарат Дебри, ведь валютой заплачено! А если он разобьет, вы что ли заплатите?

— Мы,— кричали мы, еще не получавшие зарплаты даже в советских рублях.

И подписали какое-то обязательство.

Первая съемка нашего первого большого, как теперь сказали бы, полнометражного фильма «Моряк с «Авроры» (позже — «Чертово колесо») происходила на американских горах в Народном доме.

Аппарат Дебри, тот самый, установлен в центре утлой тележки. Москвин стоит сзади, спиною к движению, лицом к сидящим на задней скамеечке Семеновой и Соболевскому.

Тележка тронулась, покатилась медленно, въехала в туннельчик, завернула за угол, скрылась из виду. Потом уже где-то там, наверху, мелькнула. Считалось модным орать вовсю. Орали, словно их убивали.

Их — нет. Меня с Козинцевым — да.

Аппарат — на честном слове. На спусках все подпрыгивает. Дебри, валюта, конец карьеры...

Молчим, не глядим друг на друга. Не смеемся.

Долгое ожидание (а всего — три минуты).

Потом на платформу прибытия выкатилась тележка. Аппарат Дебри стоял, хоть и на честном слове, но на месте.

— Все в порядке? — слегка дрожащим голосом спросил Козинцев.

Москвин выплюнул сгусток крови (на крутом спуске он сильно стукнулся подбородком о ребро камеры) и сказал:

— В порядке.

Юрий Николаевич Тынянов написал сценарий «Шинель». Это очень хорошо. Товарищ Любинский, новый директор фабрики, из профсоюзных канцелярий, доволен. Юрий Николаевич Тынянов желает, чтобы его сценарий ставили эти мальчики, фэксы. Это очень нехорошо. Любинский морщится. Но — так и быть.

Однако условие. Фильм надо выпустить к Первому мая. Гоголь и Международный день труда? А вот и нет. В этом (1926) году первомай совпадает с праздником пасхи. Верующие прельстятся классиком, побегут из церкви в кино (на деле случилось обратное).

До первого мая оставалось семьдесят дней. За это время была подготовлена, снята, смонтирована и выпущена картина.

Нам, режиссерам, было легче. Три смены по восемь часов. Один снимает смену, потом — спит, потом третью смену. Другой — в очередь.

Исполнитель главной роли — Андрей Костричкин снимался бессменно, не вылезал из вицмундира и паричка, спал урывками, в декорациях.

Андрей Москвин — неизвестно, спал ли когда-нибудь. Все три смены снимал, неторопливый, насупленный, неразговорчивый (изредка вдруг взрывался, бежал через огромный павильон, что твой Лядумег, чтоб поправить прибор, или неслыханным визгливым голосом кричал куда-то ввысь: «Михеич, пятьсот!»).

Нервы, понятно, были взвинчены. Помню, во время ночной съемки я сорвался, накричал на Москвина, грубо, глупо.

Он коротко огрызнулся и отошел.

И мы все отошли, я — сразу устыдившийся, другие, чтоб не видеть невиданное — плачущего Москвина.

Сорок лет прошло, и все жжет.

В легенду о мрачном человеке в очках вошла легенда об операторе.

Вот это был оператор! Из операторов — оператор!

Пытаюсь подтвердить это показаниями современников. Ничего не выходит. Режиссер поставит кадр, потом подходит Москвин, чуть повернет панорамную ручку, и происходит чудо.

Чудо. Факт. Только от поворота ли ручки?

Как известно, тысяченожка разучилась двигаться после заданного ей вопроса, как она умудряется после сто первой двинуть сто вторую, а не триста десятую ножку.

У Москвина не плясали румбу домá. Не бежала камера за героиней наподобие овечки, всюду следовавшей за девочкой Мэри.

Он снимал с движения. Почитал световые эффекты. Использовал ракурсы. Но в то время это делали все.

Уже тогда в Домах кино рукоплескали особенно удачным кадрам. Только хлопали не за «операторский блеск». Хлопали картине.

А больше всего (и дольше всего) ругали нашу «Шинель». За формализм. За мистицизм. За нигилизм. За «гофманщину».

Особенно бранились по поводу операторской работы. Только честили не оператора, а режиссеров.

Между тем фильм снят великолепно.

В фильме не слишком удался Гоголь, пропали его простота, проза. Вряд ли это лучшая вещь Тынянова. Костричкин сыграл героя интересно, но монотонно (куда ярче в эпизоде портной — В. Лепко и при нем Я. Жеймо). О режиссерах молчу; «Новый Вавилон» я люблю больше.

Москвин в этом фильме главенствовал.

«Помилуйте, за что? Ведь украл у немецких операторов. У тех много ночных кадров. В «Шинели» тоже».

Гофман, Фрейнд, Зебер, Риттау, Вагнер...

Тени бегут по потолку («Улица»). Падает аппарат в трубу уличного музыканта. Крадутся в ночи столь похожие друг на друга сомнамбула, Иван Грозный и отставной швейцар.

Можно не соглашаться, но нельзя забывать.

Они многое сделали, операторы немецкого кино эпохи экспрессионизма. Открыли для киноискусства мир светотени, панорамы, сдвинутой оптики. И — подобно Колумбу — так и не вошли в новый мир.

Осанистые, технически просвещенные, семейные — что общего у них с привидениями, вампирами, безумцами, населявшими немецкое кино двадцатых годов, с Носферату, с Орлаком, с Калигари?

Казалось, им все равно было что снимать: искривленные лестницы «Раскольникова» или бальные залы Любича.

Это у них «крал» Москвин? Чушь.

В ту пору эффектной ругани одна из рецензий на фильм «Новый Вавилон» называлась «Канкан в тумане».

Ну что же, поговорим о канкане.

Именно о нем, рассказывая об этом фильме, упоминает Козинцев в своей книге.

Съемке Москвина он дает и такой эпитет: «некий шабаш». Шабаш шабашу рознь. Одно дело — Босх, Костер, Феллини, иное — Ропс и Гюисманс. Но сейчас не об этом.

Козинцев объясняет блеск кадра применением не той оптики. Я помню другое.

Построенный, вернее, встроенный в сад киностудии павильон «бал-мабиля» был великолепен. Белые фонари, столики, оперетта на эстраде. Нарядная толпа. Движение. Музыка.

На эту вечернюю съемку пришли сотни зрителей. Все ахали. Мы сияли.

На другой день, перед съемкой, нам показали материал. Сияния на лицах не стало. Главное, не сияли кадры. Было скучно, черно, неинтересно.

Еней — наш художник — посоветовал Москвину:

— Но-но, Андрей, может быть, ты подымишь?

Бал был пересня́т на фоне задымленной глубины. Все — на экране — ожило.

Как видите, тоже прием. Не Москвиным придуманный.

Но им взятый на вооружение.

Потому что он не был съемщиком. Он был художником. Не меньшим, чем Серов. Не меньшим, чем Тулуз-Лотрек.

«Мулен-Руж» Хьюстона рассказывает о Лотреке.

Имеется сцена: художник в ресторане, девицы пляшут канкан.

Цвет невероятный. Сделано все с голливудским размахом.

Но твердо уверен: никакой поэзии канкана нет. Попросту иллюстративный кадр: художник глядит на канкан. Вот художник. А вот канкан. По всем правилам. Инструктивно.

И — ничего от оффенбаховского галопа. От философского, политического духа, смысла канкана.

Этот дух, смысл, поэзию вскрыл, выразил в своих кадрах Андрей Москвин.

Мы — авторы — в трактовке сцены исходили из перевода Виктором Крыловым куплетов «Прекрасной Елены»: «. . .Кувырком, кувырком полетит. . .»

О, как бы схватились многие! Кувырком! . . Аппарат в кульбите! . . Небо внизу, земля наверху. . .

Москвин — может быть, и не думая об этом — вернулся к подлинному тексту Мельяка и Галеви; там точное, почти непереводимое слово «cascader». . .

И на экране действительно был каскад. Не в смысле эстрадного жанра. В прямом смысле — головокружительного, грозного падения в пропасть.

Падала в бездну империя. Не мелкое событие, если ему посвятили книги Маркс, Гюго, Золя.

Когда вслед за ухарскими кадрами канкана возникал непостижимо снятый скок пруссаков — мелькнувшие в темноте каски, чуть освещенные ноги скачущих коней, я видел смысл трагедии, как если бы прочел огромный том истории.

Нет, это были не «ночные съемки». Не фотогеничный шабаш. Не наивный экспрессионизм.

Жаль, что сценарий, монтаж «Нового Вавилона» были неотделанными, незрелыми. Что цель — прославление первого штурма небес — меньше прочего удалась нам.

Если бы целостнее, целеустремленнее был фильм, Москвин занял бы причитающееся ему место — в Пантеоне.

С юности у него испортились глаза. Страшная близорукость, едва не слепота.

Но я упоминаю об этом, чтобы больше не вспоминать. Глупо ссылаться на художников с больным зрением.

Я — о другом зрении. О ви́дении.

Председатель кинокомитета Шумяцкий в пору самых больших успехов Козинцева и моих вздыхал:

— Все бы хорошо, если б не ваш рационализьм!

Мы недоумевали и обижались. Почему рационалисты?

Обижаться не надо было. Что было, то было. Мы проложили себе путь — от «Октябрины» до «Выборгской стороны» — бесконечно мучаясь, рассчитывая, рассуждая, выстраивая свое мировоззрение.

Такой лакомый ход: воззрение — кадр.

Не правильнее ли было: зрение — кадр?

Третьим, далеко не лишним в нашем союзе был Андрей Москвин.

И не знаю я, что больше выразило эпоху: мудрые речи Тарханова или улица с блистающими над лавками головами быков, с потрясающей надписью на брандмауэре высокого дома, с заводскими трубами вдали.

Густым, выражающим сущность тоном Москвин владел не потому, что применял те или иные приемы. Приемы он применял, потому что видел. Так видел, не иначе.

Как художник. Смею заверить — не просто большой.

Разговоры его с нами носили стандартный характер. Получив сценарий, прочитав, неизменно говорил только два слова: «Товару много».

Ну, конечно, так и надо по легенде: неразговорчивый, не выступающий.

Я помню только одно его выступление. На большой дискуссии в январе 1935 года, в дни юбилея.

Там были, между прочим, такие слова: «Я думаю, что неправильно считать, что режиссер — есть только режиссер, а оператор — только оператор. Перенесение термина незаметности фотографии, вернее, извращение этого принципа на практике, приводит и частично к принципу незамечаемости оператора».

Зная Москвина, я уверен, что он говорил не о «заметности» оператора при помощи потрясающих кадров и панорам.

В словах его, живых и сегодня, звучала боль за профессию, которая была его жизнью.

В пять утра меня разбудил телефонный звонок. На мой яростный вопрос: «Кой черт вы звоните? Который час?», уместно мрачный, будто спокойный голос Москвина ответил: «Второй час войны!»

Он вставал раньше всех, долго возился с аппаратурой, которую сам соорудил, слушал весь мир.

Он был ненасытен и любознателен. И предпочитал одиночество. Вероятно, если б прочел книгу Торо «Вальден», одобрил бы.

А может быть, и прочел. Читал он много, но, в отличие от нас, драматургов, режиссеров, не сообщал всем только что прочитанное.

За год, за два до его смерти, приезжая из Москвы, я подолгу беседовал с ним. Он был в те часы говорлив, либо потому, что отыгрывался за старое, либо потому, что я уже не был его режиссером, был просто другом.

К режиссерам он относился беззлобно-иронически. Мне кажется, его очень смешило, что, столь много разглагольствуя о коллективном искусстве кино, они явно предпочитают слову «мы» слово «я».

Имевший наибольшие права на это короткое слово «я», Сергей Эйзенштейн был почти что единственным, кого Москвин выделял. Думаю, что не стратегии ради Эйзенштейн любил долго и пространно беседовать с оператором Москвиным, как если б тот и взаправду был не только оператором.

И я ни разу не слышал, чтобы Москвин с недружелюбием или просто с иронией отзывался о своих товарищах по профессии. Они сами, наверно, расскажут о неповторимой дружбе Москвина с ними. А многие не могут рассказать, они ушли раньше его — Демуцкий, Екельчик, Магидсон...

Их всех хвалили, и часто... Но как исполнителей... Как наследников Битцера, Роше, Зебера... Кинотехников... Так сказать, чародеев кадра...

А все они — Тиссэ, Головня, Кальцатый, Волчек, Урусевский, десятки других — подняли значение оператора на огромную творческую высоту.

Москвин был одним из них.

«...Ума холодных наблюдений и сердца горестных замет...»

Проверяешь и теми и другими легенду.

Какой же он был веселый, любвеобильный к людям, ненавидящий пакости, лирический человек!

Какой был великий художник!

Я навсегда помню его, уплетающим сливки и сдобу, глядящим на меня сквозь очки, лукаво и понимающе, смеющимся и радующимся тому, что мы жили с ним вместе в великолепное время, в прекрасном, народу отданном советском искусстве кино.

ВЯЧЕСЛАВ
ГОРДАНОВ

МОЙ ДРУГ
АНДРЕЙ МОСКВИН

С Андреем Николаевичем Москвиным мы начали дружить весной 1914 года, с момента, когда мы встретились у памятника Копернику в Варшаве. Подружились мы с ним крепко, пожалуй, на всю жизнь, поскольку вообще было возможно дружить с человеком, обладавшим столь сложным и противоречивым характером, как у него. В нашей дружбе немаловажную роль играла фотография. Мы оба очень ею увлекались и забывали за этим занятием все остальное, что, конечно, никак не радовало наших родных.

— Не бывать тебе инженером, пока ты с ним дружишь и занимаешься этими глупостями,— заявила однажды Москвину его разъяренная тетка.

«С ним» это был, конечно, я. Бедная тетка никак не могла понять, что заставить Андрея что-нибудь делать или не делать, если он сам этого не хотел, было просто невозможно.

Фотография постепенно увлекала нас все больше и больше, и мы сами не заметили, как она и все с ней связанное сделалось для нас самым главным и привело к основному делу нашей жизни — кино.

Спустя много лет мы пришли к выводу, что все началось как будто совершенно случайно осенью 1922 года, когда Андрей уже учился в Институте инженеров путей сообщения, а я — демобилизовывался из армии.

Был чудесный августовский вечер. Я шел по Малой улице в Пушкине, тогда Детском Селе, возвращаясь после прогулки по Александровскому парку. Через плечо у меня висел старый

«кодак», в котором оставался еще один чистый кадр. Пленка была «Агфа», старая и вуалированная, вероятно, еще довоенная. По пути я зашел к Москвину.

Он сидел у окна, в глубоком кресле, завернувшись в старый халат, и читал какую-то весьма объемистую путейскую премудрость, разложенную у него на коленях. Лучи позднего осеннего солнца проникали через раскрытое окно и выхватывали из глубины тени причудливые пятна света на лице и руках. Выглядело это все очень эффектно, хотя по тогдашним представлениям для съемки никак не подходило. Тем не менее мне захотелось все это снять, и я, подтащив вместо штатива тумбочку и водрузив на нее еще несколько путейских фолиантов, стал устанавливать на них свой аппарат. Москвин поднял голову, посмотрел и буркнул:

— Вероятно, ничего не выйдет, но все-таки снимай.

Через несколько часов мы рассматривали проявленный негатив. Присутствовавшее при этом местное фотографическое светило высокомерно изрекло:

— Эх вы! Любитель! Только пленку портите!

Действительно, в негативе были видны засвеченное лицо и рука. В остальном — почти никакой проработки. По тогдашним представлениям — брак! Но я отпечатал негатив на дневной, так называемой соленой бумаге (на другую у меня не было денег), и немедленно побежал к Москвину. Этот снимок поразил нас своей выразительностью. Он был совершенно не похож на все, что нам тогда приходилось видеть в этой области.

Сильные световые пятна выхватывали из темноты лицо и руки, скользили по книге и спинке кресла и контрастировали с уводившими в темноту тенями. Сейчас я вспоминаю об этом с улыбкой, но тогда он имел для нас огромное значение, ибо приоткрывал горизонты какого-то нового фотографического видения, пути какой-то тогда еще для нас неясной выразительности, осуществляемой средствами фотографии. Мы как-то вдруг сразу поняли, что существует какое-то еще неведомое нам фотографическое искусство, где свет является не только экспозиционным фактором, но прежде всего основным средством выражения художественных замыслов. Короче говоря, этот снимок оказался первым шагом на том пути, который после нескольких лет упорных поисков привел нас в кинематограф.

Все было, конечно, весьма непросто. Ведь мы, двое любителей, имевшие о фотографии довольно неопределенные представления, решили заняться ею как искусством. Мы

не обладали ни нужными знаниями, ни нужными средствами, прежде всего — техникой.

Были огромное желание, абсолютная уверенность в себе (к которой у нас никаких оснований как будто бы и не было) и то, что можно назвать «мужеством неведения», мы смело шли на штурм позиций, о которых имели самые смутные представления. Посоветоваться нам было не с кем. Правда, я вскоре поступил в фототехнический институт, но занятия там не налаживались очень долго. Мы решили, что надо искать свои пути. Прежде всего мы еще раз рассмотрели тот самый снимок.

Уже из первых фотографических опытов у нас возникло представление о световом пятне как о средстве выражения, как об особом приеме, пользоваться которым легче всего с помощью искусственного света. Решили проверить это основательно.

Никто из наших знакомых, в том числе и несколько фотографов-профессионалов, не знал, как надо с ним работать. К нашим намерениям относились с иронией, считая все это блажью. Только один из преподавателей нашего института, Иван Матвеевич Пономарев, фотограф-художник в полном смысле этого слова и, пожалуй, наш единственный настоящий учитель, довольно ухмыльнулся и сказал:

— А вы пробуйте! Наверняка получится.

Мы перефразировали эти слова так: «Если все утверждают, что что-то не получится, то именно с этого и надо начинать». В дальнейшем мы постоянно придерживались этого правила.

Техники у нас не было никакой, и получить ее мы нигде не могли. Следовательно, надо было придумать ее самим. Тут помогла техническая сметка Москвина, свойственная ему, как, впрочем, и всем членам его семьи (это были просто прирожденные инженеры). Он раздобыл две канцелярские настольные лампы с жестяными рефлекторами, в которые мы ввинтили две электрические лампочки в 100 и 25 свечей (в то время эти лампы считались очень мощными). Потом мы приспособили еще третий источник света. Для работы со световыми пятнами этого хватало. Фотоаппарат у нас был, но практически без объектива, что, конечно, доставляло нам немало забот. В старом немецком руководстве, чуть ли не пятидесятилетней давности, я разыскал главу об использовании для фотосъемки простейших линз, например, моноклей. Монокля у нас, конечно, тоже не было, но нашлась старая лупа, которую мы после ряда экспериментов стали использовать как объектив. Характер даваемого ею изо-

бражения вначале испугал нас. Оно было какое-то расплывчатое; однако, применив кое-какие поправки, мы достигли изображения достаточно четкого и вместе с тем очень живописного, особенно в комбинации с принятым нами характером освещения.

Уже тогда мы, конечно, понимали, что являемся первооткрывателями только для самих себя, что изобретаем давно изобретенное. Но вблизи нас, среди тех, кого мы знали, даже в фототехническом институте так еще никто не снимал. Когда мы показали свои последние работы И. М. Пономареву, он сказал:

— Ну вот, теперь уже начинаете кое-что соображать.

И повел нас к профессору В. Б. Бернигеру, который заведовал отделением художественной фотографии. Василий Балтазарович прочел нам целую лекцию о Хиле, Адамсоне, Стейкене и многих других. Под конец очень интересно раскритиковал наши работы и назвал нашу манеру съемки романтической фотографией. Нам это понравилось, и этот эпитет мы приняли на вооружение.

Примерно в то же время мы понемногу начали увлекаться кинематографом. В Детском Селе вновь открылось несколько кинотеатров, в которых работали наши товарищи, нет-нет да и пускавшие нас посмотреть ту или иную картину. Вскоре мы начали обращать внимание на качество изображения. Мы поняли, какие большие возможности дает в этом отношении кинематограф. Кое-что из виденного нам нравилось, кое-что, по нашему мнению, можно было сделать иначе и лучше. Мы решили сами стать кинооператорами.

Я учился на кинотехническом отделении, и со мной все должно было бы быть просто (ох, как не просто оказалось на самом деле!). С Москвиным все было сложнее. Свое окончательное отношение к операторской профессии, которой уже принадлежали все его помыслы, он никак определить не мог, а с каким-то странным упорством держался за свой путейский институт. Решилось все само собой. 24 мая 1924 года он был исключен из института за неуспеваемость. Домой он вернулся весьма уязвленным и расстроенным, сразу же объявил о твердом решении стать кинооператором и тут же, не сходя с места, заставил меня сфотографировать себя. Эта «историческая» фотография висела у него на стенке много лет.

В дальнейшем все стало еще сложнее. В наш техникум Москвина не принимали. Какое-то начальство изрекло: «Здесь не убежище для выгнанных студентов!» Устраиваться куда-нибудь на работу он тоже не хотел. Я в то время проходил производственную практику на кинофабрике «Севзапкино», и старейшие

операторы Ф. К. Вериго-Доровский и Н. В. Ефремов предложили мне остаться на студии.

— Через год будешь сам снимать,— сказал Вериго-Доровский.

Я ответил, что бросать учебу не хочу (мне ведь оставался последний курс), но что у меня есть очень подходящий для них человек, мой друг Москвин, который, наверно, их очень устроит. Ефремов нахмурился и сказал:

— Зря ты так, впрочем, тебе виднее. Ну, а друга приведи.

На следующий день я привел Москвина, познакомил его с Ефремовым, а попутно и с молодым оператором, учеником Ф. К. Вериго-Доровского Святославом Александровичем Беляевым, который, кстати, очень помог Москвину, а через несколько лет и мне. Пожалуй, без его помощи наши первые шаги легко могли бы оказаться и последними.

Тяжкими и тернистыми были первые месяцы пребывания Москвина на кинофабрике. Правда, Ефремов пригрел его как мог, разрешал приходить на съемки, показывал аппаратуру и т. д. Но дирекция упорно не желала его принимать. Несмотря на это, он со свойственным ему упорством выжидал свой час, не отказываясь ни от какой работы, даже если она не оплачивалась. Наконец, весной 1925 года этот час наступил.

Однажды, уже почти ночью, я, засыпая, услышал свист, наш условный сигнал — первую тему из Шехеразады Н. А. Римского-Корсакова. Продрав глаза, я увидел Москвина, сидевшего на подоконнике. С характерным для него демонстративным спокойствием (чем больше он волновался, тем спокойнее старался выглядеть) он рассказал, что молодые режиссеры Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг — фэксы, как их называли, собираются снимать картину «Моряк с «Авроры». Работавшие ранее с ними самые маститые тогда операторы Ф. К. Вериго-Доровский и И. С. Фролов предпочитали снимать с более «солидными» режиссерами и поэтому рекомендовали оператором на эту картину его, Москвина. Я сейчас не помню подробностей, но режиссеры согласились, а дирекция на этот раз не возражала. Правда, под ответственность режиссеров.

Тут же ночью мы подняли с постели нашего соседа, оптика-механика, и заставили его подгонять наши стеклышки под кинооправы. Кроме того, я дал Москвину комплект светофильтров, политых для меня в лаборатории техникума.

Мы подсчитали «багаж», с которым Андрей отправлялся в бурное кинематографическое плавание. У него была прежде

всего великолепная инженерная хватка. Фотографический процесс он знал, конечно, лучше большинства тогдашних операторов. Идей о работе со светом и со всякими оптическими приспособлениями, предназначенными для «художественной» съемки (кстати, на фабрике их не было и приходилось придумывать самим), у него тоже хватало. Короче говоря, у него был «багаж», естественно вытекавший из занятий «романтической фотографией», и этот багаж ему надо было стремительно развить и приспособить к киносъемке. Других возможностей у него не было, да и не могло быть.

Большинство студийных операторов тех лет состояло из бывших провинциальных фотографов. Они принесли с собой все взгляды, все ухватки своей профессии. Уже упомянутый Н. В. Ефремов, вологодский фотограф и очень ходовой до революции оператор, прямо заявлял:

— Свет бывает передний, боковой и верхний, ни заднего, ни нижнего света нет и не может быть.

Прочие его представления были тоже в этом роде и не только у него, но и у большинства операторов того времени. Исключение составляли немногие: А. И. Левицкий, Е. Славинский, Л. П. Форестье.

Нам все это было, конечно, противопоказано, и поэтому в наш багаж входили не только методы «романтической фотографии», но и отрицание большинства того, что было сделано до нас. По молодости лет мы бывали излишне воинственны и, вероятно, высказывали и отстаивали свои мысли яростнее, чем это стоило делать. Это приводило к частым стычкам и создало нам немало врагов, которые всячески тормозили наше продвижение. Москвину суждено было идти против течения первым из нас, и на него, конечно, смотрели весьма косо и недоверчиво. Его наиболее уязвимым местом было отсутствие практических навыков в работе. Правда, благодаря Беляеву, да и собственной наблюдательности, он обладал кое-каким умением в обращении с аппаратурой, кроме того он знал, что Беляев всегда готов ему помочь. Но всего этого, конечно, было мало.

Поэтому, естественно, он должен был сохранять осторожность и не всегда давать себе волю — так много было охотников раздуть даже самый незначительный промах. Честь и слава режиссерам, которые, однажды поверив в него, помогли преодолеть трудности первого периода. Сколько было выправлено неудач, переснято павильонов и притом вне съемочной группы — так, что об этом никто даже не подозревал.

Так было положено начало коллектива (в который вошел еще художник Евгений Евгеньевич Еней), вписавшего не одну великолепную страницу в историю советской и мировой кинематографии.

Этот коллектив вошел в кинематограф в самый разгар борьбы за новое искусство. Молодые и пылкие кинематографисты, из которых он состоял, конечно, отдали дань всем увлечениям своего времени. Их картины того периода, необычайно интересные и неожиданные, постоянно вызывали сильные споры и пререкания. Проходившая через большинство этих картин тема одинокого, раздавленного жизнью человека, которому противостояло жестокое, чуждое ему общество, требовала очень сильного по выразительности и остроте изобразительного решения, и Москвин дал это решение в первых же своих кадрах, сразу же воспринятых как событие. Средства романтической фотографии чрезвычайно подошли для этого.

В основе распределения светотени по-прежнему лежала комбинация световых пятен, но она становилась все смелее и изощренней. Еще более учитывался оптический характер изображения, только на смену нашей старой лупе пришли сложные оптические насадки в самых разнообразных вариантах.

В это время я готовил свою дипломную работу на тему «Влияние оптики на характер изображения при съемке художественного фильма». Моим руководителем был молодой оптик Николай Яковлевич Забабурин, тоже увлекавшийся такими приспособлениями и даже конструировавший их. Я привлек Москвина, и, таким образом, в его арсенале появились молярные линзы, диффузионные диски и кое-какие специальные объективы. Всем этим он широко пользовался в таких картинах, как «СВД», «Новый Вавилон» и др. Он уже не был так одинок.

Наступит время, когда эта манера съемки, постоянно варьируемая, но тем не менее сохраняющая свои основные принципы, станет наиболее характерной для «Ленфильма». Не без помощи Москвина мне удастся прорваться на кинофабрику и начать работать с Владимиром Михайловичем Петровым, в ту пору приятелем Москвина, режиссером очень тонким и необычайно требовательным к качеству операторской работы, и художником Н. Г. Суворовым. Наша романтическая фотография покажется им перспективной, и я, в свою очередь, стану переводить ее на язык и возможности кинематографа. Тогда же начнется плодотворное содружество режиссера С. И. Юткевича и оператора Ж. К. Мартова, столь родственное нам по своим

творческим установкам. Пройдет несколько лет, и Адриан Иванович Пиотровский, фактический художественный руководитель фабрики, человек огромного вкуса и знаний, назовет это направление «ленинградской операторской школой» и предскажет нам много всяких хороших вещей...

Но пока что Москвин был один, и кроме их коллектива и еще близкой им по духу группы Фридриха Марковича Эрмлера (оператор Е. С. Михайлов) никакой поддержки у него не было.

Картины «Чертово колесо», «Шинель», «СВД», «Новый Вавилон» следовали одна за другой и поражали великолепными кадрами, говорившими, прежде всего, о все растущем мастерстве оператора. Смелая, всегда какая-то направленная, несмотря на внешнюю статичность, композиция, необычайные ракурсы, свет неровный, тревожный, подчеркивающий и акцентирующий, выхватывающий из мрака экрана главное и отодвигающий в тень второстепенное, всегда что-то ищущий — вот что характерно для Москвина того времени.

Безжалостный луч света выхватывает из темноты отставшего от корабля матроса и проститутку, в ужасе цепляющихся за неумолимую стрелку времени, чтобы не сорваться с «чертова колеса»; Акакий Акакиевич мечется на снегу, среди страшных наступающих на него теней; демоническая улыбка Медокса — Сергея Герасимова и прекрасные, печальные планы Софьи Магарилл; мчится на Париж немецкая конница, выхваченная из мрака причудливым зигзагом света; безнадежно смотрит в ночь такими страшными, опустошенными глазами французский солдат — Петр Соболевский; гневом преисполнены великолепно освещенные крупные планы Елены Кузьминой. И все это в стремительном монтаже... Какая убедительная, какая острая форма!..

«Новый Вавилон» как бы заключал первый период работы Москвина, начатый «Чертовым колесом», в который входили картины «Шинель», «СВД» и еще кое-какая мелочь.

Теперь перед их коллективом возникли новые задачи, близкие к современности, требовавшие совершенно иных форм выражения. Коллектив упорно искал этот новый язык. Искал, конечно, и Москвин.

Картина, на которой осуществлялись эти поиски, называлась «Одна». Материал ее был современным и совершенно отличался от всего того, с чем прежде Москвину приходилось сталкиваться. По манере съемки эта картина совершенно не походила на его предыдущие работы. Кадры были очень ясные,

будничные и какие-то однозначные. И хотя среди них нет-нет да и прорывался какой-нибудь штришок, напоминавший о былых увлечениях Москвина, не вызывало сомнений, что здесь он становится на новый путь, возможно полностью им еще не найденный.

Мне так и не удалось подробно поговорить с ним об «Одной». У меня создалось впечатление, что он не очень доволен этой работой и скорее рассматривает ее как подготовку к чему-то будущему.

Таким будущим оказалась трилогия о Максиме. Я был очень занят в тот период. Сначала съемки «Грозы», потом «Петр I», а кроме того, усиленная педагогическая, операторская, общественная деятельность. Перегруженный разными делами, я просто не запомнил обстоятельств, связанных с этими прекрасными картинами.

Многие считали, что после трилогии Москвин никогда уже не вернется к своей старой манере съемки. Эти люди, очевидно, не понимали довольно азбучной истины, что изобразительное решение картины определяется, прежде всего, ее содержанием, ее «нутром», как мы выражались в своем кругу. Попытки же впихнуть в самое что ни на есть великолепное изображение содержание ему чуждое и даже противопоказанное (бывало и такое) ни к чему хорошему не приводят.

Для нас с Москвиным эта простейшая истина была краеугольным камнем всего нашего творческого бытия.

Как снимался «Иван Грозный», я не знаю. Съемки производились в Алма-Ате, а я в это время работал в блокированном Ленинграде.

Когда я увидел «Ивана Грозного», то на мгновение мне показалось, что он снимался сразу же после «Нового Вавилона», только Москвин стал опытнее и мудрее. Я представил себе, как хорошо было работать Москвину со своим другом Эйзенштейном. Они по-настоящему нашли друг друга в работе и, насколько я знаю, строили много прекрасных планов на будущее. Тяжелая болезнь Эйзенштейна и его безвременная смерть внесла свою трагическую поправку и в этот вопрос.

Моя любимая послевоенная картина Москвина — это «Овод», снятая им с режиссером А. Файнциммером. Операторская трактовка этого произведения является характернейшим образчиком работ ленинградской операторской школы, подлинной романтической фотографии, исполненной на этот раз в цвете, и, пожалуй, ни в одной картине роль цвета не определяется

в такой степени светом, как в этой. Лучшие приемы Москвина явились здесь в новом блеске, благо литературный материал фильма давал к этому все основания. Со светом Москвин работал всегда крайне лаконично и выразительно. Здесь эта выразительность доведена до очень высокого предела, хотя осуществлялась она на этот раз с помощью техники цветной съемки.

Начиная с первых же натурных кадров, простых и суровых, уже преисполненных той патетикой, которой пронизана вся фотографическая интерпретация этой картины, значение света все нарастает и нарастает. Каждый кадр обладает своей, вытекающей из общей драматургии световой характеристикой. Именно такая характеристика с помощью света, подчеркивающего, акцентирующего, делает очень сильной сцену допроса Бола. Кадр начинается профильным, почти силуэтным планом австрийца, акцентированным сильным световым бликом — планом, производящим впечатление чего-то тяжелого, беспощадного, неотвратимого. Но от этого плана небольшая панорама ведет нас через лица тупые, бесчувственные к лицу Бола, лицу одухотворенному внутренним светом, сознанием своей правоты и огромного нравственного превосходства.

И сразу становится ясной тупая жестокость, напыщенность и вместе с тем обреченность и самого австрийца, и олицетворяемого им государственного строя. Свет в значительной степени раскрывает драматизм сцены разговора Артура с братом и его женой. Крупные планы хохочущего, обезумевшего Артура, его планы с крестом, с каким-то страшным, нечеловеческим отблеском в глазах также построены на очень смелом, предельно выразительном световом решении.

И как контраст к этому — прелестная по свету гостиная Джеммы, в которую приходит Овод — Риварес. Она выдержана в мягких пастельных тонах. Передний план с людьми освещен мягким обволакивающим, несколько «погашенным» светом, задний пронизан нежными, расплывчатыми лучами. И опять контраст — выдержанная в глубоких красных тонах спальня Монтанелли.

Наиболее высокого драматизма, наибольшей выразительности оператор достигает в сцене свидания Овода с Монтанелли в тюрьме. Это, конечно, наиболее сильная сцена в картине. Выдержанная в погашенной световой гамме, с яркими световыми взлетами, она представляет собой как бы единый монолитный кусок, в котором почти невозможно выделить какие-то отдельные планы. Сцена заканчивается великолепным планом ухода

Монтанелли по коридору тюрьмы с панорамой вверх через решетку.

Многообразны приемы Москвина в этой картине, но все они объединены общей творческой идеей, все они отражают взлеты и спады напряжения, вытекающие из драматургии картины; все они вместе взятые представляют единый, монолитный стиль, изобразительно интерпретирующий прекрасное произведение Войнич...

Москвин был очень строг в отношении оценки работы как чужой, так и в особенности своей.

Время от времени, чаще всего в начале или по окончании картины, мы встречались обычно у меня и подробно разбирали сделанное. Вряд ли может быть критика более суровая, чем та, которой мы подвергали свою работу. Мы забирались в ее самые сокровенные истоки, попутно обсуждая и работы наших товарищей, которые так или иначе перекликались с тем, что мы делали. Мы очень хорошо знали друг друга, истоки нашей «творческой лаборатории» по существу были общими, поэтому нам не надо было много и сложно объясняться.

Понемногу я стал записывать мысли, которыми мы обменивались, и подводить кое-какие итоги. Начал собираться интересный материал. Стал накапливаться и изобразительный материал.

Об этих встречах, на которых, кроме нас двоих и изредка Беляева, обычно никто не присутствовал, мало кто знал, ибо мы считали, что это своего рода «святая святых» нашей внутренней лаборатории. Я хорошо запомнил одну из последних таких встреч.

Было начало 1941 года. Я уже начал работу над картиной «Маскарад», Москвин готовился к картине «Лекарь Пирогов», которую до войны так и не успели снять. Он долго копался в моем книжном шкафу, на полке со стихами, потом мы с ним засели за радиолу и прослушали второй фортепьянный концерт Рахманинова и, кажется, скрипичный Брамса, потом обменялись мыслями об изобразительных возможностях «Маскарада» и «Пирогова», а после всего этого Москвин забрался в свое любимое кресло и мы принялись за записки, в которые уже давно не заглядывали. Наступила ночь, и добираться домой на Петроградскую сторону ему было сложно. Поэтому он не спеша курил папиросу за папиросой, прихлебывал крепкий, почти черный чай, заваривать который он был такой мастер, и внимательно читал, делая на полях заметки карандашом. Потом

долго молчал. На дворе уже загорался свет в окнах, когда он вдруг сказал:

— Ну, что же, это почти готовая работа...— Потом, после небольшой, столь характерной для него паузы, добавил: — По существу работа о том, что люди называют «ленинградской операторской школой», о деле рук наших.

После этого последовала еще одна пауза, и я думал, что этот разговор окончен. Вдруг Москвин сказал:

— Ты кончишь «Маскарад» летом, я кончу «Пирогова» зимой, тогда и займемся этим всерьез.

Съемки картины «Маскарад» кончились 18 июня 1941 года, а 22 июня началась война. Москвин эвакуировался в Алма-Ату, я снимал кинохронику в блокированном Ленинграде.

3 сентября, возвращаясь со съемки, я увидел, как вражеский снаряд ударил в стену моей квартиры. Моя жена случайно спаслась за выступом капитальной стены, все в квартире погибло, в том числе и записки...

ЕВГЕНИЙ
МИХАЙЛОВ

ВОСПОМИНАНИЯ ОБ А. Н. МОСКВИНЕ

Мои воспоминания о дружбе с Андреем Николаевичем Москвиным связаны с неповторимо интересным временем рождения советского искусства немого кинематографа.

Была середина двадцатых годов. Пришедшая в кино молодежь принялась за коренную ломку производства, жившего тогда еще целиком традициями дореволюционного кинематографа.

Сама жизнь требовала решительным образом перестроить всю работу.

Не буду входить в оценку творчества Москвина. Его работа настолько бесспорна, значительна и интересна, что требует большой специальной исследовательской работы.

Моя небольшая задача — рассказать, как мы с Москвиным в жизни встретились, как вместе работали и дружили и каким мне удалось его знать.

Писать о Москвине очень трудно: он обладал сложным и скорее скрытным и нелегким характером, и в то же время в нем уживались два человека, совершенно друг на друга непохожих.

Один из них явно надел на себя маску полного хладнокровия и равнодушия ко всему окружающему. Во всем его облике, даже в его походке, чувствовалось нарочитое спокойствие. Сильные очки и близорукость подчеркивали эту маску замкнутого в себе человека.

Таким я увидел Москвина в первый раз на студии «Севзапкино» в 1925 году.

Заинтересовавшись, я спросил: «Кто это?»

Мне ответили: «Фамилии не знаю; кажется, будет работать кинооператором фэксов».

Я твердо убежден, что самым счастливым моментом в творческой жизни Москвина было то, что с первых же своих шагов он вошел и как бы органически слился с таким творчески интересным, крепким и дружным коллективом — Г. М. Козинцев, Л. З. Трауберг, Е. Е. Еней.

Как оператор, Москвин не без мук в этом коллективе родился, в нем стал на ноги, вырос и окреп, в нем проработал всю свою жизнь.

Первая встреча...

Какой-то самый незначительный разговор. Оказывается, Андрей царскосел, учился с моими двоюродными братьями.

Оба мы, разные по характеру, совершенно самостоятельны и независимы друг от друга. Оба влюблены в кинематограф. Оба стремимся к работе по-новому, а мысли об этом оказываются очень близкими и родственными.

Еще несколько встреч, и настороженность Андрея уходит — у нас так много общего.

По мере сближения выясняется, что Андрей в своей основе простой, милый, порой трогательно заботливый человек, хотя и старается эти свои стороны как-то затушевать и скрыть.

В нем все меньше наигранного безразличия; наоборот, чувствуется постоянная большая тревога и забота о работе, мучительные поиски.

На студии «Севзапкино» в это время работали операторы, пришедшие из дореволюционной кинематографии. Это Н. Козловский, И. Фролов, Ф. Вериго-Доровский, Г. Лемберг, Е. Рылло, А. Кюн, А. Дранков и др.

Все они были профессионалами-практиками, и об их художественной культуре, как общей, так и профессиональной, оставалось только пожалеть. По традиции их работа заключалась в том, чтобы установить аппарат непременно по ватерпасу, определить правильную экспозицию и технически грамотно, почти ровным светом, иногда с легким «эффектиком» снять то, что происходит перед аппаратом.

Постоянная высота аппарата — около 120 сантиметров. Очень редкие перемещения аппарата и канонизированные планы — стандарты: общий, средний, крупный. Все это делало съемку, по существу, чисто хроникальной.

О пассивности киноаппарата может дать представление бытовавший тогда анекдот, очень похожий на правду.

Оператор, придя в павильон и установив аппарат, авторитетно заявил: «Придется декорацию отодвинуть — целиком в кадр не помещается». Кто-то из рядом стоящих скромно спросил: «А разве вы не можете отодвинуть аппарат?»

На студии нам с Андреем учиться было не у кого, наоборот, мы ясно видели и понимали, что по-прежнему дальше снимать нельзя.

К этому времени уже были выпущены эйзенштейновские «Стачка» и «Броненосец «Потемкин». В них были блестяще показаны возможности продуманной, активной съемки, но натурный материал и подход Эйзенштейна и Тиссэ, очень убедительный в их картинах, не мог быть применен в условиях павильонной съемки.

Как подчинить технику художественным задачам картины, как светом организовать пространство — эти вопросы являлись для нас основными.

Во многом помогла нам понять сущность кинематографического изображения вышедшая в 1925 году книга Бела Баллаша «Видимый человек». Недавно я обнаружил у себя экземпляр этой книги с пометками Андрея на полях, и он мне грустно напомнил о днях нашей дружбы и совместной работы.

Знакомство с фотографией помогало нам в наших поисках. Мы с Андреем часто просматривали имевшиеся у меня альманахи, ежегодники и книги по художественной фотографии, обсуждали вопросы композиции, освещения, ракурса, тональности и т. д. и как бы отбирали все то, что сможет нам пригодиться в дальнейшей работе.

Из снимавших в то время операторов нам очень нравилась работа московского оператора А. Левицкого, мастерски владевшего светом; но, пожалуй, самой значительной и убедительной для нас картиной была гриффитовская «Сломанные побеги». В ней мы ясно увидели, что может дать работа с искусственным светом.

В 1927 году вышел сборник «Поэтика кино». Рядом с такими теоретиками, как Эйхенбаум, Тынянов, Шкловский, Пиотровский, мы с Андреем получили предложение написать статью о роли оператора в создании кинофильма.

Ни писать, ни выступать мы с Андреем никогда не умели, но нам показалось интересным как-то подытожить наши мысли о работе.

Статья эта в семнадцать страниц сейчас может показаться суховатой и как бы конспективной, но не надо забывать, что она

написана более сорока лет тому назад и является едва ли не первой попыткой разобраться в сущности операторской работы. Помню, как мы мучительно добивались по возможности точных формулировок того или иного положения. На принципах, изложенных в статье, мы строили всю свою работу.

Многое в статье живо и теперь, когда звук и цвет вошли в кинематограф.

Уже в те времена мы думали и писали о необходимости параллельно режиссерскому, рабочему сценарию иметь операторский, съемочно-световой план и в своей работе, если не на бумаге, то в голове, всегда держали его.

Это положение определенно перекликается с эйзенштейновским «звуко-образом», гениально им осуществленным вместе с Москвиным в павильонах картины «Иван Грозный».

В начале работы по «Чертову колесу» Андрей как-то очень просто попросил меня помочь ему — ведь я около двух лет работал фотографом и имел некоторый производственный опыт. Я, конечно, с радостью сделал все, что мог. Здесь необходимо заметить, что в нашей практической работе мы оба были совершенно самостоятельны и независимы друг от друга.

Москвин, при полной поддержке группы, получил возможность широкого эксперимента. Г. М. Козинцев вспоминает о том времени, когда неосвоенная, убогая техника не только больно била Андрея, а часто приводила и к полному провалу его экспериментов. Часть этих срывов Андрей скрывал даже от меня — я не всегда бывал на первых, черновых просмотрах. Зато какая для него была радость показать материал, где что-то уже найдено, удалось!

При неудачах Андрей не падал духом, а с упорством продолжал свои поиски.

Сейчас трудно себе представить, как вообще можно было работать при тех условиях, которые на студии существовали.

Во всем производстве царила кустарщина, но, пожалуй, самым слабым местом было почти полное отсутствие техники для павильонной съемки.

В те времена киносъемка велась исключительно при дуговом свете, капризном даже при нормальных условиях работы.

Дуговой свет требовал: 1) исправной аппаратуры, 2) постоянного тока, 3) хороших углей.

Вместо осветительной аппаратуры мы, по существу, имели старые, разбитые приборы, годившиеся только на лом,— но других не было, и приходилось работать с этими. Аппаратуры

направленного света вообще на первых картинах не было, и, заменяя ее обычной, надо было применять всевозможные комбинации — щиты, заслонки, вплоть до живописной раскраски декораций.

Только позже стала появляться немецкая аппаратура, но и то в крайне недостаточном количестве.

Постоянного тока было очень мало, и его не хватало даже для освещения главного объекта съемки. Переменный же ток, на котором в основном мы работали, в сочетании со скоростью вращения обтюратора давал очень неприятные периодические колебания света (попадание в фазы). Чтобы смягчить эти колебания, распределяли сложным и продуманным образом приборы по фазам. Пытались, чтобы избежать колебания, теоретически подсчитать скорость съемки, но нужна была такая точность вращения, которая от руки невозможна, а о моторах для съемочного аппарата тогда не было и помину.

Что касается углей, то они были такого низкого качества, что постоянно давали мигание, а бывали случаи, что угли просто рассыпались во время съемки. Следить приходилось за каждым прибором отдельно и за всеми одновременно. Если хотя бы один прибор шалил, немедленно прекращали съемку. Кусок шел в брак, а каждый метр пленки приходилось экономить — лимит пленки был очень велик.

Чувствительность пленки была раз в десять меньше нынешней. Во сколько же раз больше требовалось тогда света на съемке? Экспонометров не было, все приходилось делать на глазок и проверять пробой.

В аппарате следить за движением в кадре надо было через слой пленки напросвет. Это была тьма кромешная, по сравнению с ослепляющим светом, падавшим на снимаемую сцену. Отсюда чрезмерное напряжение и утомляемость глаз, особенно тяжело отражавшиеся на Москвине, при его слабом зрении. Съемки требовали массу внимания и напряжения сил.

Борьба с техникой была нашим постоянным занятием. Чего-чего только тогда не приходилось нам делать и выдумывать — кашеты, растушевка, смягчители изображения,— ведь даже набора светофильтров к аппарату тогда не полагалось. Пытались в кадровом окошке наносить ориентиры для точного монтажного перехода с плана на план. возились с конструированием и переделкой оптики — всего просто и не упомнить.

Постепенно налаживались отношения с работниками лаборатории. Проявочных машин и измерительной аппаратуры не

было — и здесь все шло на глазок. Ручная рамочная проявка в баках требовала от проявщика большого внимания и мастерства. Характер наших негативов иногда шел прямо вразрез со всей существовавшей практикой, но, поняв, что нам надо и чего мы добиваемся, проявщики сумели нужным нам образом перестроить свою работу. То же самое с установщиками света и копировщиками. Ломка традиций в борьбе за новое шла во всех звеньях производства и требовала от нас постоянного дружеского разъяснения.

Много нового внес в постройку декораций пришедший в те времена на работу в студию художник Е. Еней. До него павильоны строились скорее как театральные декорации.

Евгений Евгеньевич строил павильоны с расчетом на удобное освещение, строго учитывался характер той сцены, которая должна была сниматься, как по общему настроению, так и по возможностям кинематографически выгодного движения в кадре. Его павильон давал разнообразие съемочных точек.

При постройке Евгений Евгеньевич применял новые интересные фактуры, и, что очень важно, павильоны к съемке «обживались». Подкраской, притиркой и другими средствами декорациям придавалась жизненность и убедительность. Если в те времена можно было добиться такой продуманной и культурной постройки декораций, то до чего обидно бывает теперь в большинстве картин видеть мертвые, безжизненные и фальшивые павильоны.

Во времена съемок «Чертова колеса» мы с Андреем стали почти неразлучны. Москвин был холост, а у меня дома бывало весело и уютно, часто собирались друзья, и Андрей совершенно естественно и незаметно сделался совсем своим человеком в доме.

После работы обычно ехали ко мне домой обедать и отдыхать. У меня был диван, обладавший необычайным свойством. Он был очень глубоким, и если на нем пристроиться полулежа, то нельзя не задремать, а то и просто заснуть. Андрей от этого дивана был в восторге. Как-то шутя я сказал Андрею: «Если женишься, то диван твой!»

Прошло больше года, и Андрей совершенно безразличным голосом так мне объявил о своей женитьбе:

«Евгений! Диван можешь мне прислать».

На следующий день диван был уже у него дома.

Было и наоборот. Андрей как-то сказал мне: «Если у тебя родится ребенок, то...» Конца фразы я даже не расслышал и

совсем об этом забыл. Когда же у меня родилась дочь, то Андрей принес мне в подарок отличную зеркальную камеру. Я был смущен и пробовал отказаться.

«Я же обещал»,— против этого довода спорить с Андреем было бесполезно. Москвин в большой мере обладал чувством долга. Раз он сказал, то должен сделать, и сделает. И в работе и в жизни сказанному Андреем можно было твердо верить.

Москвин жил в начале нашего знакомства на Стремянной улице. Небольшая комната с низким потолком приходилась над воротами во дворе.

Андрей, гостеприимный хозяин, с видимым удовольствием принимал нас у себя. Хозяйка квартиры, пожилая немка Анна Карловна, явно благоволила к своему жильцу и была очень приветлива с приходившими к Андрею гостями. Комната к нашему приходу прибрана, но всюду следы работы: рабочий столик, инструменты, какие-то иногда малопонятные детали. Андрей всю жизнь любил что-нибудь придумывать и с любовью мастерил. Его комната была похожа на уютную мастерскую часовщика.

Обычно мы бывали вчетвером и четвертым чаще всего — Борис Васильевич Шпис, работавший с нами на «Шинели». Впоследствии судьба нас с ним связала в дружный творческий коллектив: Б. В. Шпис, Р. М. Мильман и я.

Позднее бывали мы у Андрея на улице Жуковского. Еще на лестничной площадке был слышен отчаянный, надрывный лай собаки. Это Андрей привязывал на цепь Хексу, небольшую, но презлющую овчарку.

Умея обращаться с собаками, я как-то попросил Андрея спустить ее с цепи. Москвин отговаривался, снимал с себя ответственность за последствия, однако все же с цепи ее спустил.

И что же? Хекса оказалась совсем не страшной и через самое короткое время спокойно лежала у моих ног. Не было ли у Хексы маски, привитой ей Андреем?

И юмор его был порой очень своеобразным. Как-то ехали мы с Андреем на трамвае к моим родителям. Для какой-то картины на студии в это время подбирали красивых девушек. И вдруг Андрей громко мне говорит: «Жаль, что ты глухой — есть о чем поговорить. Много хорошеньких едет». Общее веселье в трамвае, а эта фраза так и осталась в нашем обиходе.

Уже в первой картине «Чертово колесо» Москвин показал себя талантливым и смелым экспериментатором. Стал ясно виден тот перелом в операторском искусстве, о котором мы думали и к которому стремились. Техника, вначале сильно подводившая, понемногу осваивалась. Приемы съемки шли в строгом подчинении каждой отдельной сценарно-режиссерской задаче. Съемка приобрела выразительность. Эта картина была как бы первой проверкой намеченного. У Андрея появился первый опыт, отталкиваясь от которого, можно было искать дальше. Горизонты дальнейшей работы расчищались.

Увлеченный фотографией, экспериментами со светом и другими творческими вопросами, я как-то не думал, а тем более ничего не предпринимал, чтобы самому перейти на операторскую работу.

И вдруг совершенно для себя неожиданно я получаю от Андрея предложение: «Хочешь со мной снимать «Шинель»?» Я, конечно, с радостью согласился.

«Шинель» надо было снять в небывало короткий срок — в 8 недель. В прокате не хватало фильмов, и картину надо было снять и выпустить на экраны к пасхальной неделе.

Ведущая роль в съемке картины, конечно, принадлежала Андрею. В то же время работа была распределена таким образом, что я получил для вполне самостоятельной съемки несколько павильонов. Мне это было особенно интересно и ценно, так как одно — это думать, наблюдать и разрешать задачи теоретически и совсем другое дело — непосредственно стоять у аппарата и действовать. Работа шла в очень напряженном темпе. Картина снималась в две, а иногда три смены. От погоды мы не зависели, так как и натура снималась ночью с искусственным светом (Невский проспект, сон Акакия Акакиевича, ограбление и др.). Бывало так, что мы по нескольку суток не выходили со студии. Отдыхали и спали урывками, где и как придется. Как ни странно, но взятый темп съемок как-то подстегивал, и работа шла очень бодро, организованно и дружно.

Картина была снята к назначенному сроку.

На этом кончилась наша совместная работа с Андреем, и в дальнейшем мы уже работали раздельно. Это не мешало нам продолжать дружить, хотя встречаться приходилось реже. Я получил предложение от Ф. Эрмлера и Э. Иогансона снимать с ними картину «Катька — бумажный ранет».

Несколько позднее, когда на картине «СВД» понадобились кадры цирка, снятого с точки зрения скачущего всадника, Андрей попросил меня помочь ему (он верхом не ездил). Для подобных съемок Москвин сконструировал нечто вроде

кронштейна из углового железа, на который привинчивался нормальный аппарат Дебри.

Все это прикреплялось ремнями к груди, шее и к пояснице. Это сооружение буквально до синяков избивало меня. Но главная беда была еще в том, что приходилось на галопе крутить ручку аппарата. Помню, слез с лошади совершенно измученный и избитый, но радостный, что снять удалось.

А как просто это снять теперь портативным аппаратом с заводом.

Еще в те годы (и это отразилось в нашей первой статье) мы считали одним из главных залогов успешной работы — необходимость дружного, творчески спаянного коллектива, связанного общностью художественных интересов и вкусов.

Все это нашел Москвин в своем первом, ставшем постоянным коллективе. Только работа в нем дала ему возможность вырасти в такого крупного мастера, каким он стал.

(У Андрея бывали случаи съемки «проходных» картин со случайными режиссерами, когда нельзя было даже подумать, что это работа Москвина.)

Мне же после «Шинели» пришлось вместе с Ф. М. Эрмлером снимать бытовую драму. «Катька — бумажный ранет», «Дом в сугробах» и «Парижский сапожник» — ставили передо мной как оператором сложные задачи. Надо было найти поэтическое в бытовом, нужны были новые приемы съемки.

Только недавно пришедший в кино Ф. М. Эрмлер был мало искушен в изобразительном искусстве, и волей-неволей на меня пала большая часть забот в работе над изобразительной частью картин.

После этого я попал в действительно «свой» коллектив, но дружная работа с режиссерами Б. В. Шписом и Р. М. Мильман в 1937 году прервалась из-за трагической гибели Б. В. Шписа. Несколько попыток работы со случайными режиссерами — и я решил из кинематографии уйти.

Встречи с Андреем становились все более и более редкими — сама жизнь как бы отдаляла нас друг от друга, но при каждой встрече, вплоть до последней — в Доме кино, за месяц до его смерти,— чувствовалось то внутреннее доброжелательство, которое рождается из настоящей, крепкой дружбы.

Москвину по праву принадлежит первое и ведущее место как в становлении, так и в развитии операторского искусства на студии «Ленфильм», так как его работа оказала громадное влияние на операторскую работу молодежи, пришедшей

в конце двадцатых годов. Смотря же шире — я думаю, что нет ни одного советского оператора, так или иначе не воспринявшего и не использовавшего опыт Москвина.

Причина успеха работы Москвина кроется в ярко выраженной его индивидуальности, в природном художественном вкусе, в его целеустремленности в работе, в умении понять и почувствовать материал и замысел режиссера и, наконец, в умении художественно правильно разрешать поставленную перед собой задачу.

Операторская работа Москвина никогда не была для него самоцелью, а всегда служила общим художественным задачам картины.

В коллективе: Г. М. Козинцев, Е. Е. Еней и А. Н. Москвин — разрешались сложнейшие съемочно-стилистические задачи так, что отдельное участие того или другого работника невозможно выделить. В этом тоже одно из крупных достижений работы Москвина.

Для такой работы нужна прежде всего художественная честность, а ею Москвин обладал в большой мере.

Теперь как будто многие операторы научились снимать «хорошо», но как часто не хватает чего-то самого главного, порой даже трудно уловимого.

Этим «чем-то» Москвин обладал. Увидеть по-москвински и суметь в съемке передать глубокий внутренний смысл и значение снимаемого и сделать это в такой совершенной форме!

Все это дает право и основание считать работу Москвина большим и настоящим искусством.

АНАТОЛИЙ
ГОЛОВНЯ

О МОЕМ МОЛЧАЛИВОМ ДРУГЕ

Вот единственная фотография, где мы с Андреем Москвиным работаем вдвоем, Москвин на верхнем пратикабле, мы с Всеволодом Пудовкиным внизу. Снимаем массовку «биржи» для «Конца Санкт-Петербурга».

Весна 1927 года, мы еще все молоды, и съемка для нас — тайна и творчество. Мы с Пудовкиным пригласили Андрея Москвина, нашего друга и художника, снимать для нас второй камерой. Тогда мы были уверены, что аппарат — это как бы кисть, и снимать кадры для «нашей картины» мог только друг.

И, говоря откровенно, я до сих пор не могу понять режиссеров, которые снимают с любым оператором, и операторов, которые снимают с любым режиссером.

Мы, операторы, Андрей Москвин, я и другие, следили за съемкой кадра в визир аппарата и крутили ручку, и нам всем — и режиссерам и операторам — казалось, что это и есть процесс «художественнотворческой» работы, который оправдывал все неудобства нашего полуиндустриального искусства.

Сейчас появились другие операторы, управляющие работой сложнейших агрегатов, эти подлинные кибернетики современной индустрии наши родственники, а не только однофамильцы.

В результате «операции киносъемки» возникает художественное произведение, стиль и образный строй которого в значительной мере определяются творчеством оператора.

Андрей Москвин был воспитан в петербургской инженерной среде высокой культуры и интеллигентности, и это всегда сказывалось на практике его творческо-производительной работы.

Он тонко чувствовал и ясно понимал художественные возможности кинематографа и умел практически решать киноизобразительные задачи. Именно он, оператор Андрей Москвин, решил самую трудную задачу кинематографа — преодолел барьер фотографического натурализма.

«Фотография глупа, суха и скучна, как статистика, ибо не имеет выбора и неспособна к обобщению. Она обязана, как зеркало, отразить все, что находится в поле объектива. Она педантично отмечает каждый камешек, бессмысленно пересчитывает все листья...» — читаем мы в сборнике «Поэтика кино», изданном в 1927 году, под редакцией В. Эйхенбаума в Ленинграде.

Но уже в том же сборнике Андрей Москвин и его друг Е. Михайлов писали: «Восприятие кинофильма, то есть восприятие проектируемых на плоском экране меняющихся в рисунке и расположении масс света — тени, дает зрителю целый мир впечатлений в условных, чисто кинематографических формах, рожденных в проекции светом и тенью».

Напомним, что натуралистичность кинофотографии стояла и стоит на пути развития киноискусства, на пути жанровых и поэтических возможностей кинематографа.

Выражение художественного образа в кинофильме отнюдь не ограничивается сюжетом (драматургией), актерским исполнением или монтажом, так как киноискусство — оптическое искусство и киноживописная форма предопределяет стилистические возможности фильма.

Оператор Андрей Москвин и никто другой нашел то, что мы сегодня называем киноживописью.

Оптическое, то есть зрительное восприятие и выражение мира играет самую существенную роль в изобразительных искусствах вообще, а в кинематографе особенно. Художественные достоинства кинопроизведения неразрывно связаны с характером экранного изображения, то есть его оптическим решением. Авторы кинематографических произведений — драматурги и режиссеры — иногда сознательно, иногда подсознательно ищут «оптическое» [1] решение своих фильмов в соответствии со своим художественным темпераментом, но решить эту задачу могут только через оператора. Наглядным примером этого может служить творчество коллектива фэксов, где драматургический

[1] Здесь слово «оптика» взято в искусствоведческом смысле, а не техническом.

замысел и монтажное решение (своеобразная редактура) принадлежали Леониду Траубергу, а постановка Григорию Козинцеву, тогда как «оптический» стиль фильмов решался оператором Андреем Москвиным и художником Е. Е. Енеем.

История кинематографа знает несколько оригинальных «оптических решений» изобразительной стилистики кинофильмов, например — Эдуарда Тиссэ в натурных эпизодах, а Андрея Москвина в павильонах.

Он писал в статье, помещенной в том же сборнике «Поэтика кино»: «При способности света создавать нужное настроение в снимаемом куске (кинокадре.— А. Г.) для передачи зрителю атмосферы и тона сцены и действовать на психику зрителя, жизненная логичность света становится отнюдь не важной и не необходимой...

...Лучшими условиями работы оператора, в смысле организации снимаемого материала светом, является павильон, соответственно оборудованный...»

И недаром Сергей Эйзенштейн пригласил Андрея Москвина снимать павильонные сцены «Ивана Грозного».

«Оптическое видение» мира играет огромную роль не только в истории живописи, но и в истории кинематографа. Киноживописные решения Андрея Москвина явились основанием для возникновения «живописного стиля» фильмов в творчестве таких операторов, как Дмитрий Фельдман, Марк Магидсон, Сергей Урусевский и другие.

Андрей Москвин, работая светом, сумел не только устранить фотографичность и излишнюю «ясность» в киноизображении, но и внести мягкую живописность и своеобразную романтичность.

Андрей Москвин не писал больше статей и книг, но его взгляды и понимание киноискусства позволили создать такие шедевры, как трилогия о Максиме, «Дон Кихот» (павильон), «Пирогов», «Дама с собачкой» и, наконец, «Иван Грозный». Он почти никогда не выступал с кинематографических трибун ни ленинградского, ни московского Дома кино. Но я позволю себе утверждать, что все найденное Андреем Москвиным в области киноискусства являлось плодом зрелой творческой мысли, большой эрудиции и понимания искусства — не только кинематографического. Художественное творчество Андрея Москвина является оригинальным и самостоятельным.

С Андреем Москвиным мы дружили в самом простом и человечном понимании слова дружба. Когда я приезжал в Ленинград,

я жил у него и на Жуковской, и на улице Красных зорь. Когда Москвин приезжал в Москву, он жил у меня. Искусствоведческих дискуссий мы с ним не вели, но некоторые творческие и профессиональные вопросы иногда были не столько темами бесед, сколько отдельных реплик по конкретному поводу.

Так, например, существует много анекдотов о том, как Москвин нашел «задымление». Даже в двадцать пятом году, когда я снимал «Механику» в Зоологическом саду в Ленинграде, Андрей Москвин — «Моряка с «Авроры», мы не были столь наивными в вопросах кинотехники, чтобы не знать, что можно делать с дымовыми шашками и как снимать «моноклем» или портретным объективом. Но мы искали стиль, и это было сложней.

Андрей Москвин готовился снимать «Новый Вавилон» и искал новые киноизобразительные формы, которые позволили бы режиссерам выразить стилистику фильма.

Натурально-костюмное решение исторических фильмов, которое процветало тогда на кинофабрике «Севзапкино» (теперешний «Ленфильм»), отвергалось Козинцевым, Траубергом и, конечно, Москвиным.

В «Очерках истории кино СССР» Н. А. Лебедева можно прочесть, что фильм «Новый Вавилон» — «подлинный праздник импрессионизма в кино», что Москвин и Михайлов блестяще имитируют изобразительные приемы Мане, Дега, Ренуара.

Я позволю себе не согласиться с этими словами. «Киноизобразительный», живописный стиль, найденный Андреем Москвиным, возник в результате его личного «оптического видения», а не в результате подражания или, еще того хуже, «имитации». Это, по моему мнению, существенно для творческой биографии таких самобытных и оригинальных художников, как оператор Андрей Москвин и режиссеры Григорий Козинцев и Леонид Трауберг. Оптическое видение мира сложилось у Андрея Москвина, ленинградца по рождению и воспитанию, прежде всего под влиянием удивительной ленинградской природы, неповторимых белых ночей.

Художники, занимающиеся изобразительным искусством, прекрасно знают, сколь сильны детские и юношеские впечатления не только для развития «оптического видения» мира, но и для формирования творческого мировоззрения.

Кроме того, Андрей Москвин формировался как художник под сильным влиянием русской поэзии и живописи. Разве можно не видеть того, что кинофильм «Шинель» являлся пластическим выражением образного строя и видения Николая Васильевича

Гоголя или, во всяком случае, стремлением к его оптическому выражению на экране.

Что же касается прямых живописных влияний и конкретной учебы у живописи, то нам тогда были значительно ближе и понятнее наши русские мирискусники. Е. Михайлов — талантливейший оператор, который потом ушел из кинематографа, наш друг и товарищ тех времен — был близок к мирискусникам, и мы, бывая у него в доме, любовались чудесными рисунками, эскизами и картинами, и перед нами раскрывалось живописное мастерство этих талантливейших художников, а нас, как известно, интересовало именно живописное мастерство. Нашим идеалом был Валентин Серов с его виртуозным универсализмом, ведь нам, кинооператорам, необходимо быть универсалами, слишком разнообразны тематика и материал фильмов, которые мы снимаем.

Мы внимательно и дотошно изучали серовские портреты — живопись, свет и ракурсы. «Девушка с персиками» многое открыла нам в области тональности, «Петр на стройке Петербурга» — в области ракурса. Мы хорошо знали и Сомова и Бенуа, и уж чего-чего, а виртуозности мастерства этим художникам не занимать стать.

Знали мы и «царскосельских поэтов», и Иннокентия Анненского, поэтическое мастерство которых также было виртуозно.

Андрей Москвин любил стихи, и сборники поэтов, подаренные им, до сих пор хранятся у меня. Мы любили молодого Николая Тихонова. «Брагу» купил для меня Андрей Москвин.

Еще в двадцатые годы мы ходили с Андреем Москвиным в Щукинскую галерею на Воздвиженке. Москвин любил Мане и Ренуара, но не подражал и тем более не «имитировал» их, ему нравился «Кабачок» Мане, и я помню его реплики о том, что «и живопись не всегда требовала резкости». Москвин чувствовал живописность и не любил линейности. Он любил Ренуара за то, что тот умел «поправить натуру». Я помню, что, вернувшись со съемок натуры для «Братишки», Москвин ругался и говорил, что зелень деревьев нужно красить и подсвечивать. Кстати говоря, Андрей Москвин первый в советской кинематографии ввел в практику кинопроизводства «режимную съемку» и «натурную подсветку».

Хочу заметить также, что «ракурс» вошел в нашу практику не потому, что первопланная фигура подымается, а потому что фон опускается. Тогда вся бытовая детализация — земля, строения, стены, мебель уходят из кадра и не мешают смотреть фигуру.

Мы об этом говорили, но не писали. Вообще многие приемы съемки и освещения были раньше открыты операторами, реализованы в снятых фильмах и потом уже описаны режиссерами и критиками. Фраза о том, что операторское искусство — это «искусство «видеть» вещи и воспроизводить материалы съемки индивидуальным образом» в конечном счете точно характеризует Андрея Москвина, который как инженер любил ясность и четкость в производственной работе, а как художник умел находить удивительно поэтические живописные формы на экране.

Творчество Андрея Москвина полюбил Сергей Эйзенштейн и пригласил его снимать павильоны для «Ивана Грозного». Это свидетельствует о том, что подлинные художники — кинооператоры имеют свое индивидуальное творческое лицо и не «растворяются» в коллективе. Хотя Андрей Москвин ценил и умел уважать режиссерский замысел и манеру и искал для их выражения специальные технические приемы съемки.

Его статья в сборнике «Поэтика кино» полна уважения к творчеству режиссеров Григория Козинцева и Леонида Трауберга и художника Е. Енея, но одновременно Андрей Москвин формировался как художник со своим «оптическим видением» мира, со своей художественной манерой, поэтому мы узнаем его и в «Даме с собачкой», поставленной И. Хейфицем, и в «Иване Грозном» Сергея Эйзенштейна, и, что самое торжественное и верное, мы узнаем «оптический стиль» Андрея Москвина и в «Гамлете», который уже после смерти своего учителя снимал его ученик и друг Ионас Грицюс.

Большое видится на расстоянии, сказал поэт, и я уверен, что творческая личность Андрея Москвина, художника-кинооператора, будет вдохновлять нашу кинематографическую молодежь, но не на подражание, а на смелый творческий поиск, на «искусство «видеть» вещи и воспроизводить материалы съемки индивидуальным образом».

МИХАИЛ
БЛЕЙМАН

ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Как мне написать об Андрее Москвине?

Об его искусстве я могу говорить только как восхищенный им дилетант. И у меня нет права для рассказа о личности.

Мы с Андреем Николаевичем не были близкими друзьями, и, конечно, он не мог мне доверить ничего, что позволило бы раскрыть тайну его характера. Есть люди более близкие ему, и они знают много больше, чем я.

Не могу я написать и воспоминаний. Мемуары требуют связности, последовательности, подробностей. А у меня только и есть, что впечатления о встречах с человеком и о встречах с его искусством. Я могу говорить только о том, каким я видел Андрея Николаевича, каким я его себе представляю.

Наверное, кто-нибудь из мемуаристов расскажет, пусть и бегло, о детстве Андрея Николаевича в Царском Селе, ныне городе Пушкине, о своеобразном царскосельском быте, о его культурных традициях.

Конечно, тотчас возникает соблазн сопоставить искусство Москвина с его детскими впечатлениями о великолепном «барокко» и не менее великолепном «ампире» «Царского». Как не связать манеру, в которой были сняты «Шинель» и «СВД», не только с живописью «Мира искусства», но и с источниками этой живописи, с ее излюбленными мотивами — пейзажами и архитектурой старого Петербурга и старого Царского Села.

Возможно, впечатления детства, в той или иной форме, сказались в творчестве Москвина. Но вот манера его поведения, жизненный его стиль были от Царского Села далеки.

Москвин меньше всего был «царскоселом» — эта человеческая разновидность еще сохранялась в Ленинграде двадцатых годов. Вот тогдашний приятель Андрея Николаевича, тоже уроженец «Царского», тоже кинооператор (он снимал все первые фильмы Ф. Эрмлера) Евгений Сергеевич Михайлов был по происхождению (племянник «мирискусника» К. Сомова), по повадкам, манерам, пристрастиям, даже по легкой картавости типичным представителем «царскосельской» разновидности дореволюционного петербургского человечества.

А Москвин был другим. В его поведении, в манере говорить и держаться была сознательно выпяченная, сознательно культивируемая «мастеровщина». Мне не подобрать другое слово — может быть, «мастеровитость», но «мастеровщина», по-моему, лучше.

Что же это такое? Поясню примером.

В Ленинграде был дом, где жили кинематографисты. В меблировке квартир сказалось качество культуры хозяев. Помню «квартиру-музей», где лучшая комната была убрана действительно редкостными вещами. Но хозяева в ней не жили. В музеях ведь не живут. Друзей принимали в соседней комнатушке. Так было безопаснее для фарфора, гобеленов и мебели «маркетри». Помню еще одну «квартиру-музей». Отличие ее от первой было в том, что у ее хозяина было больше денег на меблировку, но меньше вкуса.

Москвин жил в другом доме, и меблировка его квартиры тоже характеризовала вкусы и привычки хозяина. От царскосельской жизни, или от памяти о ней, в квартире сохранились и старинная мебель, и фарфор, и бронза. Москвин во всем этом знал толк и не впустил бы к себе подделку или уродство. Но в его квартире соседствовали с антикварнатом кухонные табуретки, а стол был превращен при помощи гладильной доски в подобие верстака. Гайки, шурупы, гвозди и еще какие-то металлические мелочи умещались в старинной шкатулке. Во всем этом было какое-то удивительно приятное пренебрежение к антикварной ценности вещей, отношение к бытовой вещи, пусть и принадлежащей XVIII веку, как к бытовой вещи, а не как к музейному экспонату. И это свидетельствовало о культуре хозяина, не показной, а подлинной, современной и человечной.

У Москвина была своя манера жить, своя манера пользоваться вещами. Это была манера мастерового, который умеет приспособить для своих целей любую вещь, от столика красного дерева, до подобранной на улице заржавленной гайки.

На его книжных полках стояли и лежали разные книги. Здесь были стихи символистов, брошюры о радиосхемах, справочники по автомобилю, разрозненные комплекты «Аполлона» и «Мира искусства», серьезные увражи по живописи, трудные книги по физике. Было ясно, что здесь книги не коллекционировали, а читали, пользовались ими, когда было нужно, и забывали о них, когда проходил интерес.

И среди книг, ржавых металлических деталей, фарфора, старинных кресел и табуреток, бидонов краски и других нужных ему вещей ходил Андрей Николаевич в синем бумажном комбинезоне и мягкой обуви, ходил вразвалку, всегда что-то мастеря.

Почему-то мне казалось, что дома он, как сапожник, повязывает вокруг лба ремешок, чтобы во время работы волосы не падали на глаза. А волосы у Москвина были мягкие.

Он косолапил, ходил вразвалку, кругло держал руки, как мастеровой.

Мастеровщина! Я его так назвал не зря.

В его поведении не было стилизации. Он действительно любил и умел работать руками. Хотел все сделать сам. И делал.

В годы, когда автомобиль в частном владении был даже не редкостью, а мифом, Москвин из каких-то обломков смастерил спортивную машину, выкрасил ее в канареечный цвет и стал ездить. Он гордился ею и охотно приглашал прокатиться.

Но мы в молодости высмеивали любое пристрастие. Москвина оскорбляли, издевались над формой машины, над ее цветом, требовали, чтобы он назвал свой механический экипаж «Антилопой-Гну» из «Золотого теленка». Андрей Николаевич мирился с этим и даже согласился назвать свою машину издевательским именем. Он ездил в этом автомобиле самоотверженно, не смущаясь тем, что каждое ее появление на улице привлекает зевак.

Однажды кому-то из нас срочно понадобилась машина, и он обратился к Москвину.

— Развалилась,— сказал Андрей Николаевич.— Вчера.

Он сделал удивительный радиоприемник, неуклюжий, смонтированный в плохо оструганном ящике. Но приемник принимал все станции на свете с удивительной чистотой. Этого было достаточно, а полировать или красить ящик Москвин считал бесполезным.

Он никогда не занимался любительской работой. В его мастерстве не было развлечения, праздного занятия, вроде выпиливания лобзиком. Он работал для дела. Решал технические за-

дачи. Ему понадобился фотоаппарат. Он прочитал в техническом журнале описание «лейки» — их еще у нас не делали — и смастерил ее сам.

Во время войны в Алма-Ате ежевечерне выключали свет. Он разыскал на киностудии старые аккумуляторы и снабдил светом себя и своих соседей.

Проблема энергоснабжения казалась ему нерешенной. Однажды я нашел его на мосту через бурную горную речку Алма-Атинку. Он смотрел вниз. Предупредив мой вопрос, он сказал:

— Годится для гидростанции. Одну улицу можно бы осветить.

— За чем же остановка? — спросил я, уверенный, что он может сделать и это.

Он вздохнул.

— Столько деталей не наворовать.

В механическом цехе киностудии любившие его слесари давали ему столько шурупов и гаек, сколько он просил. Это он называл воровством.

Я навсегда запомнил, что как-то, еще в двадцатых годах, придя к Сергею Михайловичу Эйзенштейну, снимавшему в Ленинграде «Октябрь», я застал в его комнате Андрея Николаевича и Эдуарда Казимировича Тиссэ. Сидя у маленького стола, они что-то рассматривали и что-то вычисляли.

Я хотел поздороваться с ними, но Эйзенштейн меня остановил:

— Не мешайте. Они высчитывают, каково фокусное расстояние в глазу комнатной мухи.

В те годы я привык не удивляться ничему и верить людям, в которых был юношески влюблен. Но тут даже я решил, что меня разыгрывают.

Но Москвин и Тиссэ без улыбки кивнули. Они в самом деле вычисляли. И перед ними лежала лупа, которой они исследовали глаз мухи.

Зачем? Не знаю. Но думаю, что это было им нужно. Они оба были деловые и серьезные люди.

— Андрей Николаевич! — сказал Козинцев.— Надо бы снять этот эпизод так, как вы сняли такие-то кадры в такой-то картине.

— Нельзя,— ответил Москвин.

— Как это нельзя? Почему? — вскинулся Козинцев.

— Объектив переделал,— пояснил Москвин.

Может быть, для этого ему и нужно было знать о фокусном расстоянии в мушином глазу. Для переделки объектива или еще для чего-то другого, но делового.

Он был так молчалив, что когда он заговаривал с вами, возникало ощущение, что он вас за что-то поощряет или награждает. Вместе с тем в его молчаливости не было ни монументальности, ни оскорбительной важности. Просто он был человеком дела и не любил болтать. Не любил он и фамильярности — я не помню, чтобы он с кем-нибудь был «на ты», даже с собственным сыном Колей. И так было всю жизнь.

Все это не было позой, не было эксцентричностью.

Он старался быть незаметным, говорил тихо, медленно. Мне кажется, что в иных случаях он преодолевал заикание, которое обычно не было заметно. И еще мне кажется, что все это — и старание быть незаметным, и медлительность, тихий голос и молчаливость были результатом мучительной стеснительности. За мрачностью и строгостью Андрей Николаевич прятал обыкновенную робость.

Однажды на одесском пляже (он снимал в Одессе картину) я увидел удивительно сложенного человека. Когда он подошел ближе, я узнал Москвина. А в костюме он сутулился, косолапил, казался нескладным. Он старательно прятал даже свою физическую красоту.

Он пустил легенду, что учит свою немецкую овчарку Хексу свирепости, по ночам спуская ее с поводка на случайных прохожих. Я не видел, как он тренировал Хексу, но Джеку, добрейшему псу, сочетавшему признаки сетера и дворняги, он говорил «вы» и обращался с ним удивительно вежливо.

Когда я думаю о характере Андрея Николаевича, о том, что в нем совмещались мастеровщина, удивительное эстетическое чутье, деловитость, стеснительность, резкость, вежливость (я не знал человека более вежливого, чем Москвин), то мне кажется, что во всем его характере была сознательная ломка самого себя.

Ему хотелось отказаться от юношеских эстетических пристрастий, от влюбленности в атмосферу «Царского», он боялся бессмысленной архаичности любимого с детства искусства.

И вот он выбрал для себя аскетическое поведение, выбрал позицию мастерового, избрал занятие техникой, а не эстетическими побрякушками.

Впрочем, это было не случайно. Москвин был человеком своего времени. Он вырос в двадцатые годы, в годы пересмотра эстетических позиций, резкого и полемического отказа молодежи от всякой традиции. Это было время эстетизации техники. Нельзя же в самом деле думать, что не мнимый спор «физиков

и лириков» возник в наши годы впервые. В других формах он происходил не однажды.

Мне кажется, что даже выбор профессии Москвиным был определен противоречием между пристрастием к искусству и сознательно избранным жизненным стилем мастерового.

Он стал работать в искусстве, но этим искусством был кинематограф, так сказать, «промышленное искусство», неотрывное от техники, которая значит в нем не меньше, чем «вдохновение», «талант» и другие подозрительно неопределенные понятия.

Да и в этом «промышленном искусстве» он стал оператором, то есть человеком, стоящим на пограничье между техникой и искусством.

Стоит посмотреть снятые им фильмы, чтобы понять, что он был удивительным знатоком живописи. Но он никогда о ней не говорил. В этом тоже была застенчивость и скромность.

Он мог рассуждать о фокусном расстоянии в глазу комнатной мухи, но никогда об искусстве. Оно было для него делом интимным и личным, таким, о котором не говорят.

И именно он, человек, демонстрировавший пренебрежение к эстетическим ценностям, человек, преданный технике, стал не только одним из величайших операторов мировой кинематографии, но и сделал эту работу искусством.

Мы зачастую бываем удивительно неисторичны. Нам кажется, что во все времена перед искусством стояли одни и те же задачи. Однако изменяются не только стили, изменяется и назначение искусства.

В ту пору, когда Андрей Николаевич стал перед штативом, на котором была укреплена металлическая коробка «Дебри ЖК» или, чего доброго, «верблюд» Патэ, еще никто и не представлял себе, что оператор делает искусство. В лучшем случае он его только фиксировал.

Оператор «снимал» пейзажи, людей, декорации. Он «снимал» иногда красиво, иногда инертно, но он никогда не «создавал» визуальный образ фильма, его изобразительный стиль. Иногда это делал художник, иногда режиссер, а чаще всего просто никто.

Я пишу воспоминания о Москвине, а не ученую статью об операторском искусстве. Впрочем, я и не смог бы ее написать. Для этого у меня слишком мало знаний. Поэтому я не смогу убедительно доказать этот тезис.

Но я убежден, что в двадцатые годы в нашем кинематографе произошла эстетическая революция и что она была связана не

только с новыми представлениями о режиссуре, о стиле, о задачах искусства, но и с тем, что искусство оператора приобрело новую функцию.

Для меня это новое значение роли оператора в фильме связано с двумя именами — Москвина и Тиссэ.

Недаром они были друзьями и недаром сняли вместе «Ивана Грозного» — картину, ставшую памятником великому искусству ее создателей — Эйзенштейна, Москвина, Тиссэ.

Возможно, я путаю и преувеличиваю, но мне кажется, что впервые новое качество, новое значение искусства оператора возникло в знаменитом эпизоде «Потемкина» — «С моря шли туманы». Тиссэ не только снял пейзаж, не только зафиксировал влажное одесское утро, плотную, материальную среду тумана. Нет, он создал зрительный образ, создал зрелищный эпизод большого смыслового значения. Вспомним, что Эйзенштейн, монтируя, не «собирал» кадры картины в их сюжетной последовательности, а сталкивал автономные смыслы отдельных кусков, переосмысливая их в монтажном сопоставлении. «Туманы» Тиссэ были образом, обладали автономным смыслом. Эти кадры были качественно другими, чем обычные пейзажи, указывавшие время и место действия или служившие монтажными перебивками.

В те же годы Москвин снял «Шинель» — первую зрелую свою картину. Его задача была не в том, чтобы «снять» персонажи в материальной среде старого Петербурга. Он должен был создать образ Петербурга, Петербурга Гоголя, города, по-особому увиденного писателем. Конечно, Москвин использовал традиции «мирискусников» — он знал и Добужинского, и Бенуа,— но он внес в фильм и свое понимание пейзажа, увиденного Гоголем, свое понимание героев, Гоголем изображенных. Он создал не только атмосферу действия, но и образ страшного, метельного, фантастического города.

Примерно в том же году умелый режиссер В. Р. Гардин снял «Поэта и царя» в тех же реальных «декорациях» старого Петербурга. Его операторы хорошо сняли картину, именно «сняли», тогда как Москвин подчинил даже прославленные архитектурные ансамбли своей стилистической задаче, заставил зрителя видеть их по-новому.

Я не могу писать обо всех картинах, снятых Андреем Николаевичем. Скажу о том, что он никогда не повторял удавшиеся ему кадры, удавшиеся приемы съемки. Он каждый раз заново решал стилистическую задачу, даже если материал давал воз-

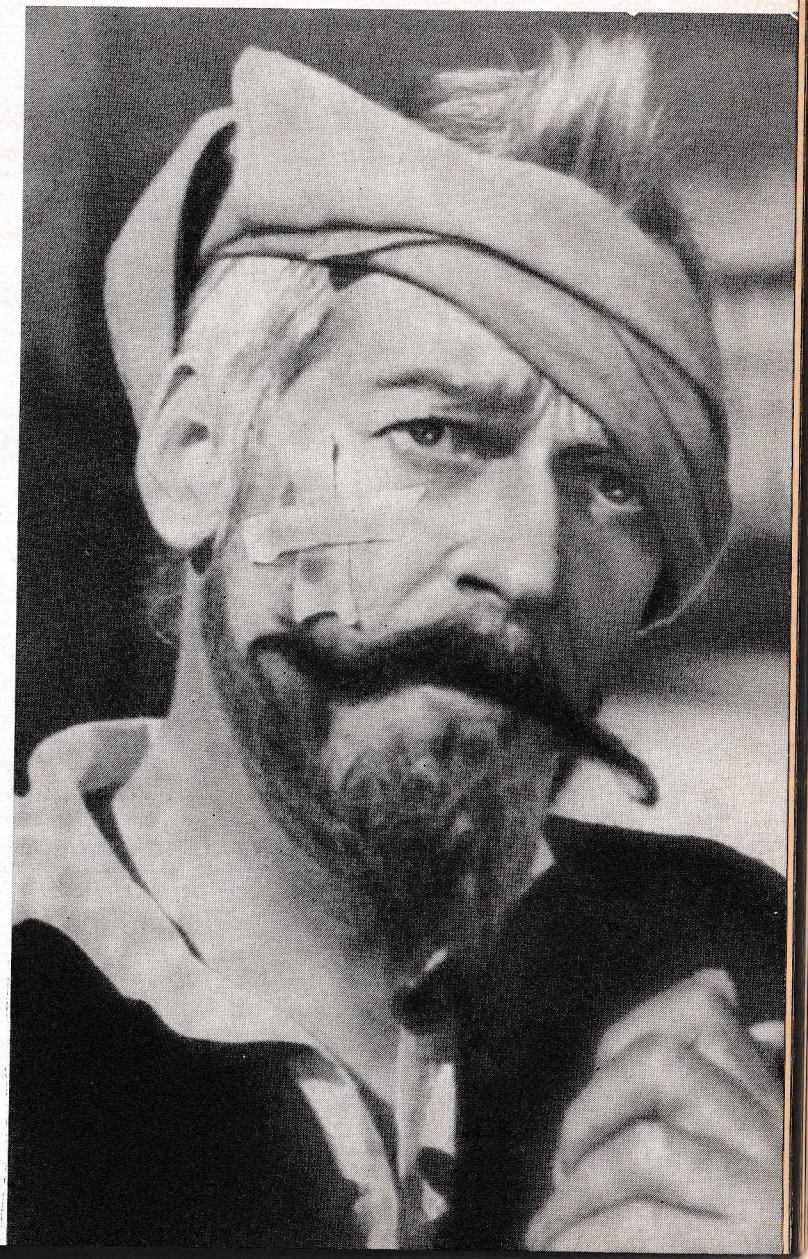
54. А. Н. Москвин. Конец 30-х гг.



55. «Овод»



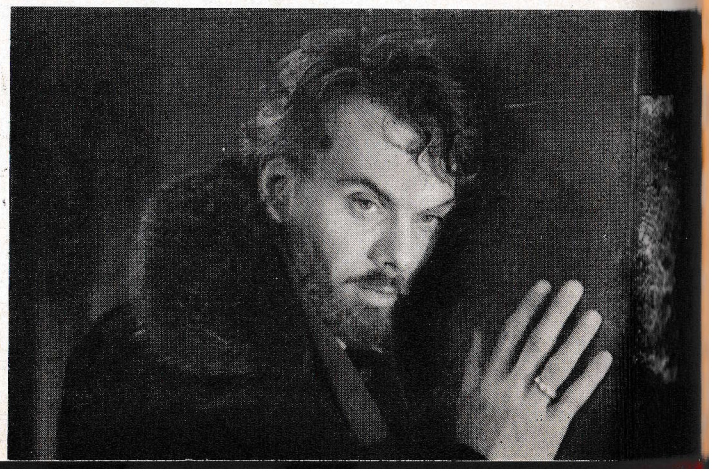
56. «ДОН КИХОТ»



57—59. «ДАМА С СОБАЧКОЙ»







можность повторения. Но Москвин искал значений, искал образ, а не эффектное освещение или ракурс.

Вот почему после «Нового Вавилона», наверное, самой изысканно-красивой картины эпохи, в которой Москвин нашел способ передать плотную и изменчивую световую среду импрессионистов, он снял строго, почти хроникально тускло и аскетически сдержанно «Юность Максима». Уже снятый им Петербург, те же «ампирные» и «барочные» ансамбли он снял безликими, плоскими, унылыми и страшными. Он почерпнул стиль фильма в контрастности тюремных фотографий.

А потом был «Иван Грозный», где каждый портрет, каждый интерьер — совершенная живопись.

Итак, новые задачи получают у Москвина новые решения, каждый раз неожиданные. Где же здесь единство стиля, своеобразие операторской манеры?

Есть разные способы работать в искусстве. Одни мастера утверждают только себя и заняты самовыражением. Другие озабочены тем, чтобы выразить не только свою манеру, но прежде всего свою мысль. Это те художники, о работах которых Гегель говорил, что в истинно великих произведениях важны черты сходства, а не черты различия.

Москвин никогда не выпячивал свое умение, свой вкус. Он думал об искусстве больше, чем о своем месте в нем. Мы никогда не искали в фильмах «манеру» Москвина, привычный его «почерк». Мы узнавали его в разнообразии, в щедрости, в удивительной выразительности, в точности стиля. Дисциплина, самоотверженное подчинение своего искусства общей задаче — фильму, вот что было для него более всего характерно. Он не снимал, а решал сложную художественную задачу, подчиняя ее решению великое свое уменье.

Почти все свои фильмы он снял с Григорием Козинцевым, Леонидом Траубергом и Евгением Енеем. Это было неразрывное творческое единство. Они понимали друг друга с полуслова, знали, что ищет каждый, соизмеряли усилия.

Иногда были кратковременные отлучки. Помню картину в эпоху немого кино, случайную для Москвина. И картина была плохой, и Москвин не затратил усилий. Вернее, снимая эту картину, он искал некоторые способы съемки следующей.

Но вот он снимал «Грозного». Это была самая совершенная и самая любимая его работа. Он скромно гордился тем, что работал с Эйзенштейном. Он любил Эйзенштейна так же, как Эйзенштейн полюбил Москвина.

Потом Сергей Михайлович умер.

Нужно было жить дальше. Работать.

Москвин работал. Снимал превосходно. Снимал мастерски.

Однажды после просмотра картины, которую он снимал со случайным для него режиссером, я поздравил его — картина была отлично снята.

Он посмотрел на меня сквозь очки и покачал головой.

Я повторил поздравления.

— Скучно это,— сказал Андрей Николаевич и отмахнулся.

Всю жизнь он ставил перед своим искусством задачи величайшей трудности. Когда Эйзенштейна не стало, все задачи оказались легкими.

«Дон Кихота» он снимал будучи больным. Он снимал его не один.

Но тень его мощи чувствуется в «Гамлете». Ионас Грицюс был его любимым учеником. Он даже хмурится так, как хмурился Андрей Николаевич.

ИОНАС
ГРИЦЮС

СТАРШИЙ ДРУГ

Я не хочу, да, пожалуй, и не могу, глубоко и всесторонне разобрать работы Андрея Николаевича, проследить этапы развития его операторского почерка. Это задача киноведов, изучающих его наследие. Попытаюсь рассказать, каким он был по отношению ко мне, как я воспринимал и понял его,— думаю, что это и является моей главной задачей в данном случае, поэтому заранее прошу извинить меня, что часто придется повторять местоимение «я».

Люди, поступающие на операторский факультет ВГИКа, не случайно знали имя Москвина еще задолго до поступления в институт. Знали по работам и по рецензиям. Однако во ВГИКе началось наше новое знакомство с ним — уже с другой стороны, так сказать, со стороны житейско-анекдотической. О молчаливости, угрюмости и странностях поведения Андрея Николаевича ходили во ВГИКе просто легенды.

Рассказывали, например, что во время встречи со студентами ВГИКа после выхода на экраны трилогии о Максиме ему задали вопрос: «Как вы освещали декорации «Государственной думы»? Он якобы ответил: «Электрическими лампочками». И после столь исчерпывающего ответа из него не вытянули ни слова. Я вполне допускаю подобный случай.

Конечно, как и всякие легенды, рассказы вгиковцев об Андрее Николаевиче были либо сильно преувеличены, либо даже вымышлены. Но его работы, трилогия о Максиме и особенно I серия «Ивана Грозного» вкупе с этими, так сказать, «закулисными» подробностями манили нас к этому интересному и несколько загадочному человеку.

К Андрею Николаевичу меня привело счастливое стечение обстоятельств: в 1952 году он вместе с режиссером А. М. Файнциммером в Литве снимал фильм «Рассвет над Неманом».

В этот год я должен был проходить производственную практику. Как и многие вгиковцы, я, конечно, хотел поработать у Москвина и, естественно, побаивался его. Чисто географические координаты Андрея Николаевича в этот год решили мои сомнения за меня.

Прибыл я в Каунас, где в это время базировалась группа, под вечер, так что, когда я зашел в штаб группы, там уже никого не было. Меня уведомили, что на завтра назначен выходной день, но тем не менее группа соберется в «штаб» около девяти часов.

Когда наутро, разодетый по-выходному, я вошел во двор гостиницы, среди нагружаемых и разгружаемых машин я увидел почти седого человека в белом шелковом плаще с огромным масляным пятном на спине. Видел я его только с затылка, но почему-то сразу угадал, что это — Москвин.

В группе меня встретили как долгожданного, крайне необходимого человека. Петр Максимович Свиридов послал кого-то разыскивать Андрея Николаевича, а сам вкратце повторил то, о чем шептались во ВГИКе — угрюм, молчалив, придирчив. «Но это все видимость — он очень хороший человек»,— поспешил прибавить Петр Максимович.

В комнату, беззвучно что-то насвистывая под нос, вошел обладатель белого шелкового плаща с огромным масляным пятном на спине. Из-под вышеупомянутого плаща виднелись бумажные, застиранные до полной потери первоначального синего цвета брюки. Весь облик, подчеркнуто небрежный и в то же время очень аккуратный, как-то неожиданно завершался очками в красивой золотой оправе.

Андрей Николаевич окинул меня внимательным, открыто оценивающим взглядом с ног до головы, сунул лодочкой свернутую ладонь и начал без предисловий, но определенно с издевкой: «Здрасьте, брючки придется сменить. И сапожки тоже. Сейчас поедете в экспедицию».

Тут я понял, почему в группе так обрадовались моему появлению — второй оператор Музакир Эрамузович Шуруков уезжал «на пейзажи» и, чтобы не отрывать ассистентов от основной группы, с ним решили отправить меня.

Когда мы вернулись после восьмидневной поездки, лил проливной дождь. Андрей Николаевич вызвал меня к себе в номер. Я нашел его сидящим в «фотеле», как он любил говорить, «без

штанов», то есть в домашнем костюме. «Чего вы, собственно говоря, от меня хотите?» По всей видимости, я ответил сбивчиво и не очень вразумительно. Во всяком случае, он устроил мне экзамен — это был, пожалуй, самый трудный экзамен в моей жизни, тем более что я к нему не готовился, а вопросы ставились в непривычно не академическом виде. Любой вопрос из любой области операторского мастерства он умел облекать в цифровую форму и требовал математического, точного ответа, требовал математической логики при решении его. За четыре часа нашей беседы он меня, как говорится, «разделал под орех» — не сказал, а воочию доказал, что я весьма мало смыслю даже в теории операторского мастерства, если смотреть на нее не вообще, а с точки зрения практического применения.

«Как мы только что выяснили, ваши теоретические познания равны нулю,— сказал наконец он, даже мои познания оценив чисто математически.— Так чего же вы все-таки от меня хотите? По занимаемому вами положению вы можете вообще не работать. Но уж если вы хотите работать — знайте, что никакой так называемой «творческой» работы у вас не будет. Будете делать все — заколачивать гвозди, заряжать горячие «диги», укладывать рельсы, возить тележку и пр. Автобус отходит от гостиницы в восемь часов. Ждать вас никто не будет».

Автобус действительно отходил от гостиницы в восемь часов с железнодорожной точностью. Причем по моменту появления Андрея Николаевича около автобуса можно было проверять часы, хотя в то время он не имел часов (я имею в виду — не носил с собой). Это была одна из его причуд, которой, как мне кажется, он сам был очень доволен,— не имея при себе часов, он был пунктуален до минуты.

В ту пору, в пору первых цветных картин, операторам приходилось решать множество различных проблем, связанных с цветопередачей. Решалась проблема зеленого цвета, проблема цвета лица, проблема теней и пр. и пр. Многострадальную картину «Рассвет над Неманом» Андрей Николаевич снимал как широкий, фундаментальный операторский эксперимент, направленный на выяснение и решение всех вышеназванных вопросов. Сначала все решалось теоретически, на основе сенситометрических кривых, на бумаге. Потом, на съемке, Андрей Николаевич, вводя в отдельные объекты дополнительные красители или окрашивая свет прожекторов при помощи фильтров, проверял свои теоретические выкладки. Эти эксперименты во многом предопределили успех его работы на «Оводе» и в «Дон Кихоте».

Андрей Николаевич очень неохотно пускался в так называемые творческие рассуждения, как я уже упоминал, любой вопрос он старался сводить к цифрам. Однако он часто повторял нам — всем молодым операторам: «Съемку любого эпизода начинайте с крупного плана». Он не расшифровывал этого изречения, и каждый до его смысла должен был дойти самостоятельно. Чем дальше, тем больше я убеждаюсь, что эпизод обязательно получится, если поймешь, каким в нем должен быть человек. Кстати, это общеизвестно и касается, по-видимому, не только операторов.

Мне много приходилось слышать, что Андрей Николаевич неуживчив. Могло создаться такое впечатление. Но те, кто знал его близко, могут засвидетельствовать обратное. Андрей Николаевич был предельно требователен и к себе, и ко всем окружающим. Лентяев и людей, нечестно относящихся к работе, не терпел и спуску им не давал. Он был, как говорится, лют и в дружбе и в ненависти. Дружба его была мужская, деловая, без сентиментального сюсюкания и потоков слов. Но уж если он кого не любил — такому человеку трудновато было работать совместно с Москвиным, такому попадало и за дело и без дела. Именно это и могло создать впечатление, что Андрей Николаевич неуживчив.

Но уж если, поверив в кого-нибудь, Москвин брал его под свою опеку, то не спускал с него глаз, предупреждал все возможные неприятности. Он неизменно следил за нашими делами, смотрел наши негативы и позитивы, ругал нас на чем свет стоит и посылал нам в экспедиции короткие письма, написанные по пунктам и начиненные бранными словами. Но все это оставалось между нами, в любом конфликте или недоразумении, возникавшем между нами и какой-либо инстанцией, Москвин всегда стоял за нас горой, а его слово, как правило, бывало последним.

У Андрея Николаевича был какой-то очень сложный недостаток зрения, он носил очки, и ему трудновато было работать с камерой, поэтому он всегда старался иметь помощника, выполнявшего обязанности так называемого «камермена». Но при всем при том он видел феноменально. Он любил точную экспозицию и своих помощников, занимающихся промерами света, заставлял промерять свет по всему кадру чуть ли не перед каждой репетицией. Но количество света он определял «на глаз» с точностью экспонометра. Спорить по этому вопросу было бессмысленно, а проверять его «отгадки» экспонометром бесполезно. Помню еще такой случай. Как-то на приемке декорации Москвин поспорил, что декорация кривая, что верх стены шире

низа на три сантиметра. Спор, конечно, принял довольно острый, хотя и шутливый характер. Кто-то не поленился и, взгромоздившись на лестницу, промерил ширину декорации. Оказалось, что Москвин прав.

Москвин очень любил вкусно поесть, знал толк в приготовлении вкусных блюд и был хлебосольным хозяином. Москвинский чай, который он неизменно приготовлял, независимо от местонахождения, и которым обязательно кого-нибудь угощал, многие помнят до сих пор. Часто, бывало, он подходил и бурчал: «Пойдемте ко мне принимать пищу». Отказываться не имело смысла по двум причинам: такое приглашение обещало отличный обед, а во-вторых, никакие увертки не принимались во внимание. В приготовлении пищи Андрей Николаевич был смел и оригинален, как и во всем. Ломая установившиеся в кулинарии штампы, он искал новых, казалось бы, самых невероятных сочетаний и неизменно добивался успеха.

Его комната в квартире на пятом этаже одновременно напоминала кабинет ученого, заканчивающего какой-то капитальный труд, требующий множества печатных источников по разным областям знаний; комнату коллекционера древней народной скульптуры; слесарную мастерскую и склад цветного и черного металлолома. У меня есть основания подозревать, что по вечерам он читал стихи, хотя никогда мы с ним об этом не говорили. А вообще он вечно что-то изобретал и «сооружал». Экспонометры, изобретенные им и им же «сооруженные», до сих пор пользуются почти непревзойденной славой. Свой собственный «Москвич» он переделал так, что тот перестал быть «Москвичом», и его, как говорил сам Москвин, с трудом догоняли орудовцы на мотоциклах.

Как-то Андрей Николаевич купил себе ручные часы. Стал их носить, но в основном это был предмет эксперимента: Москвин проверял, как они ходят на руке и как на ночном столике, как они ходят, если их заводить вечером или если заводить утром. Все эти данные заносились на миллиметровку в виде кривых. Не знаю, стали ли от этого часы точнее, но через месяц все закономерности хода часов Андрею Николаевичу были известны.

Последний раз я встретился с Андреем Николаевичем в начале 1959 года. Я тогда снял свой первый фильм в Литве и приехал по каким-то делам в Ленинград. Андрей Николаевич в то время ничего не снимал и жил в Пушкине. В ту зиму было много снегу. Мы с ним изрядно поработали лопатами, пока расчистили снег от гаража до улицы. Потом, как он говорил, «принимали

пищу». Он вытащил из подвала бутылку старого литовского меда, которую лет восемь тому назад я привез ему из Вильнюса. Мед был отличный, как и беседа о том о сем. Мы договорились с ним тогда, что будет такая нужда, я приеду к нему в Ленинград работать вместе, как в прошлом. Но так и не привелось. Когда он начал «Даму с собачкой», я был занят на картине, а «Гамлета» он уже не успел начать. . .

На пушкинское кладбище, где хоронили Андрея Николаевича, приехали все работники студии. Только в эти скорбные минуты мы все поняли, как много сумел нам сказать своей жизнью, своими делами этот немногословный, угрюмый на вид человек. Вокруг могилы стояли его должники.

АНДРЕЙ НИКОЛАЕВИЧ МОСКВИН

Скажу честно, что в ноябре 1958 года я впервые услышала имя Москвина. Кинематограф знала в общем поверхностно, имена крупных режиссеров, актеров были мне известны, а вот операторов — не знала, хотя представляла себе, что такая профессия существует.

Андрей Николаевич Москвин — человек, с именем которого я так или иначе связываю свою сознательную жизнь в кино и театре. Почему? Объяснить это невозможно, да я и не хочу, просто постараюсь рассказать, что врезалось мне в память, хотя это обидно буднично и обыкновенно.

Началось все так. Ассистент режиссера Иосифа Ефимовича Хейфица восторженно рассказывал мне о группе, которая будет снимать фильм «Дама с собачкой». Вот тогда он и сказал: «А знаете, кто снимает фильм? Москвин! Это необыкновенная личность. Он за тридцать лет работы сказал. . . (столько-то,— точно не помню) фраз. Это лучший наш оператор».

В Ленинграде на студии Москвина узнала сразу. В комнату вошел человек в синем рабочем комбинезоне, руки были заложены за ремень. Остановился, чуть покачиваясь. Из-под очков на меня глядели светло-голубые, стального оттенка глаза, чуть иронично-насмешливые, как будто он вас видел насквозь.

Я не помню Москвина на кинопробах. Помню волнение, помню страх перед Хейфицем, Баталовым, а вот Москвина как будто на площадке не было.

Потом обсуждается костюм. Белое платье. Первое появление в картине. Отмечают дефекты, Москвин сидит молча, встает, идет к дверям, бросив на ходу: «Не годится. . .»

Следующая наша встреча состоялась уже в Ялте.

Пообвыкнув в новой кинематографической обстановке, впервые начинаю понимать, почему не помню Москвина на пробе.

. . .Море. Пустая набережная. Снимается ответственный кадр — первое появление в картине. Жара природная усиливается операторским светом и многочисленными щитами, покрытыми серебряным блеском — «подсветки». Жить мне или испариться от жары — приговор Москвина. Он хозяин времени. С закрытыми глазами, чтобы на миг съемки силой воли открыть их в слепящее пространство, встала я на отведенное мне место, думая, что это будет тянуться целый год. Приоткрыла глаза — скоро ли? Москвин в неизменной синей робе двигался легко и красиво, молча поправляя подсветки. Прибор, к которому прикасалась его рука, замирал в нужном и точном положении. Эта молчаливая симфония из фигуры художника, света и пейзажа тогда впервые поразила меня. Оказалось скорее, чем это мог предположить даже искушенный в кинематографе человек.

Потом на экране вместо белого, почти неонового, гнетущего и праздничного одновременно, ялтинского дня была пыльная, душная, укрытая маревом Ялта Чехова. Это сделал Москвин.

Я не помню оператора на пробе, потому что ни тогда, ни после он не мучил актеров кропотливой установкой света — самая трудноперенесимая операция. Более того, я стала смотреть на его работу на съемке как на произведение искусства.

Недолго мы пробыли в Ялте.

Полоса пасмурных дней. Снимать нельзя. В беседке художников Беллы Маневич и Исаака Каплана — эскизы будущей картины. Хожу туда посмотреть, поговорить. Сегодня там Москвин. В разгар творческих споров бросает короткое: «В такую погоду хорошо бы коньячку».

Проезды дилижанса. Понесли лошади под крутой уклон. Москвин бросается первым. До озноба реально вижу это единоборство седого, помолодевшего и ставшего сильным от заботы, человека с обезумевшими животными. Подоспели, помогли, остановили. . .

Напряжение съемок, жара сказались. Андрей Николаевич заболел. Когда же я было разбежалась выразить свои сочувствия, меня предупредили: «Пойди, пойди, только пожалей, не уверены, что придешь обратно невредимая». Не любил Москвин сожаления к нему.

Через несколько дней, почувствовав себя уже совсем плохо, он улетел в Ленинград.

Прошло три месяца. Возобновились съемки. Стали снимать сложную сцену под условным названием «Падение Анны Сергеевны». Обычно я приходила на площадку в гриме и костюме в девять утра. И не было случая, чтобы Москвин не подготовил свет. Он почти никогда не был у кинокамеры, там царил его ученик Дмитрий Давыдович Месхиев, или Дэдэ, как его называл Москвин, Андрей Николаевич руководил светом. И когда я поняла, что вся группа: осветители, операторы, режиссеры, партнер, художники — готовы к съемке и я должна сейчас в кадре начать одну из основных сцен фильма, мне стало так не по себе, что забыла, зачем я здесь вообще.

— Мадам, куда вы будете смотреть?

(Москвин не хотел мириться с тем, что меня, как и героиню, зовут Сергеевной, он некоторое время называл меня Васильевной, пока не перешел на привычное «мадам».)

— Куда прикажете, Андрей Николаевич.

— Смотрите, куда вам удобнее. Я поставлю вам собеседника. Какого хотите, красненького или синенького? (Имелся в виду маленький фонарь, который Москвин ставил мне, как партнера, для общения. Чтобы он не давал ненужного света, фонарь затягивался бумагой — красной или синей).

Сцена не ладилась. Уже заканчивался рабочий день, я злилась, Баталов очаровательно улыбался, я еще больше злилась, И. Е. Хейфиц огорчался, я еще больше злилась на себя, что огорчаю его; все не так, все плохо, еще секунда, и зареву, а сделать с собой ничего не могу. Москвин выключил свет и сказал:

— Идемте.

— Куда, Андрей Николаевич?

— Идемте, говорю.

Я послушно пошла за ним. Никто не проронил ни слова, хотя оператор прекратил съемку. Молча привел меня Москвин в свою операторскую кабину, молча заварил чай, молча протянул мне огромную чашку, налил себе, мы сидели и минут десять молча пили чай.

— Прошло?

Сцену мы сняли очень быстро.

Только теперь я поняла, что тишина на съемочной площадке, безукоризненная работа бригады осветителей — все это не из-за страха перед «суровым» Москвиным, а из-за огромного уважения к нему.

Все на площадке имело свое москвинское название. Маленький фонарь «бэби» назывался «вибриончиком», а если вы слышали спокойное «Осведве» — это значило, что все готово и осветители могут две минуты покурить. Иногда Москвин говорил «Осведве», чтобы дать время актерам приготовиться к съемке. Чувство вины перед оператором за то, что не успела вовремя подготовиться к сцене, мешало мне сосредоточиться, и Москвин каким-то чудом понимал это и делал вид, что съемка задерживается из-за него.

Москвин никогда не был сказочным добрым дедушкой. Он не любил людей, которые плохо, на его взгляд, работали, и был беспощаден к ним. Юмор его тогда становился убийственным. Я только что возвратилась из Москвы, и Андрей Николаевич позвал к себе «на окрошку», которую, кстати, дивно изготовлял сам. Завязалась «светская» беседа.

— Ну, какие новости в столице?

— Появилась статья актера Х., где он обещает, что приложит все усилия, чтобы кинематограф стал лучше.

— А что, он дал обещание никогда не сниматься в кино?

Это, пожалуй, самое безобидное замечание.

. . .Снимали сцену в Ореанде, где Гуров и Анна Сергеевна встречают рассвет. Из-за болезни Баталова сцену эту не успели снять в Ялте. Москвин снимал всю сцену в павильоне. Только он, наверно, смог так построить свет, что наши крупные планы абсолютно вписались в натурную съемку Ялты. Эта сцена памятна не только поэтому. Так как профессионализма у меня не было никакого, то я боялась пошевелиться, чтобы не выйти из света. Получалось нарочито напряженная поза. Москвин попросил меня — «для света» — к концу произносимой фразы поднести руку с платком к лицу. Эта формальная, казалось, подсказка родила психологически верный жест, присущий многим женщинам, прячущим свое горе и слезы в платок.

И много позже, когда я снималась в фильме «Кроткая», брошенная вскользь подсказка Москвина помогла мне в работе.

Однажды, посмотрев материал картины, коротко обронил:

— Злитесь, мадам. Не надо. Лучше гневайтесь.

Злость вышла помимо моей воли. Злость — мелкое чувство. Гнев — это другое дело. Я и сама это в общем понимала, но чутье художника не обмануло Москвина там, где мне самой казалось, что играла правильно.

Даже когда Москвин не работал, ждал запуска своей картины, он смотрел материал фильмов студии и помогал своим товарищам операторам. «Кроткую» снимал наш общий любимец Дэдэ. Мне нравилось, как он работает. И все же Москвин «придирался».

— Я выдал Дэдэ за ваш крупный план.

«Посторонний» картине, Москвин был самым чутким и точным глазом.

— Андрей Николаевич, не кажется ли вам, что в Достоевском должен быть «грязный» кадр, «случайный» ракурс? Мне кажется, что тогда подчеркивается достоверность. Вот, что попало в кадр, то и снимать.

— Ничего вы не понимаете, мадам, в Достоевском должен быть классический кадр. Пространство без потолка.

И тогда начинала понимать, что хотел Москвин, какую разницу видел он между достоверностью жизни и достоверностью экрана. Москвин не хотел засорять бытовым хламом кадр.

Когда было очень трудно на съемках «Кроткой», звонила Москвину.

— Ну что, мадам?

— Плохо.

— Приезжайте.

— Поздно и неудобно.

— Раз я говорю приезжайте, значит приезжайте.

Москвин был болен. Я поднималась к нему на шестой этаж без лифта.

Комната его с выскобленным добела простым полом вмещала тахту, токарный станок, кресло, большое и предательское. Вроде бы высокое, а сядешь сразмаху и оказываешься почти на полу. Сколько раз приходила, столько раз попадалась — при искренней потехе Москвина. Приемник, сооруженный самим Андреем Николаевичем, и большой портрет Эйзенштейна.

Временами Москвин тяжело вдыхал воздух. Сердце. Я приходила к нему за поддержкой. Но почти всегда разговор на два — три часа состоял из молчания внимательно слушающего Москвина и моей болтовни.

Я рассказывала Москвину все, что не рассказала бы самым близким людям. Горести, радости, увлечения работой и людьми, разочарования, новости и анекдоты.

И как заразительно и неожиданно мог смеяться Москвин, суровости которого я прежде так боялась. Он был очень чутким и даже застенчивым. Курьезно, но Москвин краснел под пристальным взглядом незнакомого человека. Когда жалобы мои на жизнь звучали обоснованно, Москвин шутя советовал:

— Есть три вида реакции. Первый. Вам говорят, вы слушаете, отвечаете «да, да» и делаете по-своему. Второй. Вам говорят, вы слушаете, ничего не отвечаете и делаете по-своему. Третий. Вам говорят, вы слушаете и поворачиваетесь спиной. Третий метод — самый проверенный.

Речь Москвина была по-русски основательной и чуть ритмово растянутой, даже манера подавать руку при встрече — кисть уточкой, чуть с поворотом, была русской. И весь он был крепко сколоченный, красивый, какой-то очень по-российски добротный. И упрям был по-российски.

— Андрей Николаевич, вам нельзя пить такой крепкий чай.

— Я редко делаю то, что мне можно, обычно — что не разрешают.

Все, что Москвин говорил, было настолько убедительно, что однажды я крепко попалась на своей вере.

В комнате появились два новеньких блестящих ведра.

— Зачем это ведра у вас?

— Я пою из них свою кобылу.

Я подошла к окну и выглянула во двор, надеясь увидеть в современном ленинградском дворе лошадь. И только услыхав его хохот, я поняла, что он имел в виду машину.

Однажды Москвину было очень тяжко, он часто и трудно буквально втягивал воздух. Зазвонил телефон. Не хочу подслушивать, но громко работает аппарат. Звонит видный режиссер.

— Андрей Николаевич, какие птицы в это время года летают стаями, какие могут сидеть на куполах церквей?

Москвин отвечает.

— Андрей Николаевич, я закончил свою работу, у вас есть, очевидно, хорошая машинистка, не могли бы вы мне устроить переписку рукописи?

— Хорошо. Позвоню.

И Москвин тут же звонил, устраивал.

Думала тогда, что бесчеловечно с такими пустяками обращаться к тяжелобольному Москвину. Как была не права! Конечно, этот режиссер мог все узнать и все устроить помимо Москвина. Но он понимал лучше, чем я тогда, как важно, чтобы Москвин был всегда нужен. Это помогало ему жить.

Москвин готовился снимать «Гамлета». Не могу себе простить, что не вслушалась в несколько фраз, оброненных им о «Принце Датском». А неточно не хочу говорить. Единственно помню.

— Вариант цветной или черно-белый?

— Как правило, надо снимать картину так. Если у вас плохой сценарий, снимайте цветной, широкий экран. Если средний — снимайте черно-белый, широкий экран. Если хороший — снимайте черно-белый, узкий экран. Отклонения незначительны.

Картину долго не запускали, Москвин тосковал по работе; рассказывали, что каждый день приезжал на студию, смотрел работу других операторов, а сам писал мне в это время: «Дела идут, вернее до сих пор шли неплохо, и мне благополучно удавалось избегать всяких непосредственных трудов и съемок. Теперь же счастью вроде как приходит конец... вроде как придется трудиться»...

Он имел в виду запуск «Гамлета», которого, я знала это, на самом деле ждал с нетерпением. Но таков уж характер Андрея Николаевича.

Не любил сочувствия.

Москвин был рядом, он был совестью людей, любящих его. К этому привыкли. Москвин не позволял заботиться о себе, он мог выругать, если вы соболезнуете его плохому самочувствию, и Москвину «не докучали».

«Получил недавно ваше милое письмо с вразумительным объяснением о причинах столь длительного молчания. Если стать на вашу точку зрения и бояться затруднить и вашу милость чтением всяких писем, то, конечно, мне следовало бы воздержаться от порчи бумаги и помолчать».

Не о нем при этом мы заботились, а о себе. Неприятно, если тебя же и выругают. Боялись вроде бы беспокоить его, а на самом деле сохраняли свой покой. А Москвину необходимо было внимание людей, как всякому человеку. Даже больше, потому что он был редкий, необыкновенный, хороший Человек.

АПОЛЛИНАРИЙ
ДУДКО

АЛГЕБРА И ПОЭЗИЯ СВЕТА

Люди, подобные А. Н. Москвину, мало заботились о том, что о них напишут впоследствии. Им было не до этого. Призванием всей жизни Андрея Николаевича был труд и созидание.

Писать об А. Н. Москвине необычайно трудно потому, что в его творчестве граница между талантом и профессионализмом отсутствует. Его «талантливое» было высокопрофессиональным, и «профессиональное» было глубоко талантливым.

...Об Андрее Николаевиче Москвине мы, студенты, знали еще в ГИКе (тридцатые годы). Снятый им «Новый Вавилон» стал предметом нашего изучения: жизненная правда мизансцены, выразительность крупного плана, необычность оптического рисунка, свет и тональность всей картины... и полная скрытость приема.

Все это рождалось в сложном процессе пытливого и острого освоения материала, предназначенного для экранной жизни.

Не только студенты, но и производственники с нетерпением ожидали каждого нового фильма А. Н. Москвина, ибо каждый был открытием нового в операторском искусстве, заставлял думать, будоражил фантазию...

Каждый начинающий кинооператор мечтал поработать у Москвина, пройти его операторскую школу. Мечтал об этом и я, но мне это долго не удавалось.

В начале съемок моей первой картины «Аринка» (1940) в дирекции студии поинтересовались, кого бы я хотел иметь в качестве художественного руководителя. Я назвал имя Андрея Николаевича и обратился к нему с просьбой об этом.

Разговор состоялся в его операторской комнатке, скромно обставленной самым необходимым. Выслушав меня, Андрей Николаевич спросил:

— А что они желают? (Имея в виду режиссеров фильма.)

— Должно быть нарядно и светло, как в комедии.

— Ну что ж, извольте выполнять...

Андрей Николаевич взял карандаш, листы бумаги: линии, цифры, схемы. Четыре часа интереснейшей беседы, в которой лекция перемежалась с разведкой того, что я умею и знаю.

Лаконичное резюме Андрея Николаевича звучало так:

— Попробуйте взять приборы мягкого света. Один из них главный. Второй — «по носу». Третий — отвернуть и краем в теневую... Это скелет, а «мясо» к нему сочиняйте сами.

А иначе говоря, это означало: «Я могу научить растирать краски, а накладывать их вы должны сами...»

То, что предложил Андрей Николаевич, было понятно каждому оператору, и я уже полагал, что в моих руках «жар-птица» — секрет бестеневого и в то же время объемного света... Но мне только казалось!

Немного подумав, Андрей Николаевич добавил:

— Приборов можно и побольше, но это по способностям... Кроме того, имеете возможность получить тональное изображение... Это уже от глаза. Какие носите стекла?

— Минус полтора.

— У меня минус восемь.— И кончая нашу беседу: — Чаю? (Показывая на фарфоровый чайник.)

— Нет, спасибо.

— Привыкайте к крепкому!.. Тут у меня половина нормы... Для начинающих.

Устная речь Андрея Николаевича хорошо запоминалась. Она была своеобразно афористичной. Фраза короткая, плотная по мысли концентрировала в себе пласты глубоких знаний. Высказывая критические суждения, он не имел обыкновения золотить пилюлю. Был скуп на похвалы, а если похвалит — то за дело.

На съемке вы не сразу бы заметили оператора Москвина. В простой одежде рабочего он мог управлять дымами, «делать дождь» из пожарных брандспойтов, налаживать любую кинотехнику, и всегда — он у камеры с режиссером, актерами, помощниками. Создавалось впечатление удивительной легкости труда.

Вспоминается...

Ателье киностудии «Ленфильм» застроено декорациями трилогии о Максиме. Парад архитектурной мысли художника

Е. Е. Енея. Захожу на огонь прожекторов в небольшую декорацию, стены которой затянуты ситцем. Это «Комната Наташи» — героини фильма. Ее роль исполняет актриса Н. В. Кибардина. Прошу у Андрея Николаевича разрешения присутствовать на съемке. Утвердительный кивок... и следует распоряжение светотехникам поставить три прибора к аппарату. Короткий взгляд, брошенный в мою сторону, говорил: смотри, что с ними можно сделать! И я стал свидетелем того, что можно сделать с теми же тремя приборами, о которых велась беседа с Андреем Николаевичем несколько дней тому назад...

Это не было формулой, схемой или золотым ключом, открывавшим все тайны освещения. Это было началом, которое, подобно шахматному дебюту, могло развиваться дальше и стать собственностью другого кинооператора, сумевшего обогатить это начало своим индивидуальным решением. Если таковое имеется!

Я начал записывать. С каждым новым движением Москвина я все больше убеждался, что от этого простого начала протянуты нити к стилистике всей трилогии и что крупный план Кибардиной отражал в себе тональность картины, и ее свет, и бестеневую объемность, и строгое богатство полутонов... С тех пор прошло тридцать лет, многое забывается, но этот наглядный урок стоит у меня перед глазами, как сегодня. Попытаюсь точно воспроизвести мою запись, опуская некоторые подробности.

Свет на декорацию был уже установлен, остается только вписать в эту атмосферу крупный план Наташи.

Вот как это происходило: зажигается первый прибор — главный. В данном случае он устанавливается с расчетом образования тени на противоположной ему стороне лица, кроме того, Андрей Николаевич освещает им оба глаза актрисы... Почему он это делал, я знал из беседы, которая уже состоялась: глаза Н. Кибардиной были темного цвета, поэтому он использовал этот прибор и для освещения ее темных глаз. Этим он достигал нормальной экспозиции глаз... их выразительности...

Мне было не трудно догадаться, что если бы они были светлыми, то Андрей Николаевич поднял бы выше прибор с расчетом, чтобы тень от ресниц и надбровных дуг прикрыла бы глаза, так как для правильной передачи тона светлых глаз хватило бы света от тех приборов, которые должны были вступить в строй позже.

Андрей Николаевич гасит первый и зажигает второй прибор — заполняющий. Как мне казалось, второй прибор был для

него малозначащим, второстепенным, но, как это ни странно, Андрей Николаевич уделил ему особое внимание. Прежде всего он установил его так, что он мягко, но достаточно сильно осветил лицо и глаза актрисы без всяких теней. У меня возникает вопрос: «А что же будет с тенью, полученной от первого прибора?» Ответ уже как бы следовал. Андрей Николаевич включает первый прибор. Усиливая или ослабляя второй, добивается полного исчезновения тени от носа, полученной от первого прибора... У актрисы уже сверкают глаза, объемным стало ее лицо. Включает третий прибор — подсветку, который краем луча чуть тронул часть лица актрисы, недоступную для первых двух приборов.

Вглядываясь через лупу аппарата в лицо актрисы, Андрей Николаевич делает едва уловимые поправки на всех трех приборах. Отходя от аппарата, рывком головы вниз посылает свои очки со лба на нос... и выключает приборы. Вся установка произошла менее чем за одну минуту...

Мне уже казалось, что свет установлен. Можно снимать! Нет! — это еще не все. Самое главное было впереди!.. Молча, не мешая работе режиссера (только знаки, понятные помощникам),— и вокруг актрисы возникают мелкие приборы, которыми Москвин выделит глаза, подчеркнет объем, обработает фактуру, создаст тончайшие нюансы контрового света, свяжет с атмосферой декорации. И уже кажется, что академическая градационная таблица контроля «краснеет от зависти», не имея возможности соревноваться с обилием полутонов, родившихся на наших глазах.

В это время можно заметить капельки пота на лице Андрея Николаевича. Сейчас к нему лучше не подходить — рассердится!

Установка света проходила под контролем измерительных приборов. Но наступал неуловимый момент, когда остальное Андрей Николаевич доверял только своему глазу. Именно в это время за его простыми словами команды «чуть-чуть, выше-ниже, право-лево...» скрывалось то, что я бы назвал тайной искусства света Москвина.

Здесь начиналось то, чему Андрей Николаевич научить не мог. Здесь он был неповторим...

Я рискнул вторгнуться в святая святых Андрея Николаевича потому, что он свою работу считал достоянием всех. Его ответственное, сознательное отношение к каждому источнику света может служить примером. Нередко бывало в те времена, бывает и сейчас, когда устанавливается один источник света на

актера, а ателье стонет от мощности включенного общего света. Где тут разглядеть работу устанавливаемого источника света!.. Таких операторов А. Н. Москвин кратко называл «шлёпало».

Богатство полутонов палитры в фильмах Андрея Николаевича не зря имеет определение — москвинская тональность.

Думаю, что благодаря этому фотография А. Н. Москвина не обезличивается даже при многократном контратипировании.

В его богатом арсенале выразительных средств — свет и тон были главным оружием. Это совершенное в мастерстве Андрея Николаевича не могло не стать приметой в работе многих операторов «Ленфильма».

Из этого благородного источника родилась и начала свою жизнь ленинградская школа операторского мастерства.

ВЛАДИМИР
ПЕЛЛЬ

О МОСКВИНЕ

В один прекрасный день, примерно на исходе первой недели после организации на «Ленфильме» в 1938 году небольшой светотехнической лаборатории, раздался размеренный стук в дверь.

— Войдите.

Дверь открылась, и в нее медленной походкой вошел широкоплечий, несколько выше среднего роста, мужчина в очках с толстыми стеклами. Подошел, протянул руку нарочито «дощечкой» и слегка в нос произнес — «Москвин».

Это был человек, о котором мне уже раньше на студии много говорили, суровостью которого меня пугали. Он только что закончил съемки очень популярной тогда трилогии о Максиме и считался богом среди операторов.

Первый наш разговор явно не получился. Андрей Николаевич, как мне тогда показалось, довольно пренебрежительно отнесся к моему молодому задору, к моим, вероятно, поверхностным суждениям и планам. Он говорил очень мало, иногда «хмыкал» и довольно быстро покинул стены нашей жалкой лаборатории. (Состояла она в те годы из двух комнаток общей площадью около двадцати пяти квадратных метров, в которых стояли три потертых стола и шесть колченогих стульев и табуреток, выброшенных за ненадобностью более обеспеченными хозяйствами студии. Из оборудования у нас, помнится, был неизвестно откуда взявшийся небольшой проржавевший светомерный шар и непригодный для работы лабораторный яркомер устаревшей конструкции.)

Признаться, первое знакомство с человеком, который был законодателем студии не только в операторском искусстве, но

и во всех вопросах операторской техники, сильно обескуражило меня и моих коллег по лаборатории.

При встречах в коридорах студии, которая в то время немногим отличалась по своей обстановке от прославленной студии города Черноморска, увековеченной в «Золотом теленке», Москвин кивал мне головой, но в разговоры, которых я так жаждал, не вступал.

Основной работой лаборатории в то время было светотехническое исследование операторского освещения. Мы бегали на съемки в павильонах, делали измерения, зарисовки и записи. Иногда мы там сталкивались с Москвиным, который тогда готовился к съемкам фильма «Карл Маркс». Приходилось встречаться с Андреем Николаевичем и в других лабораториях и мастерских студии. Везде он был желанным гостем, его немногословные высказывания ценились инженерами и рабочими на вес золота. Особенно его любили и уважали старые рабочие и мастера студии. Он всех знал по имени и отчеству и с ними был значительно более приветлив, чем с начальниками и инженерами.

Не могу похвастаться очень благожелательным отношением Москвина ко мне в то время — ведь я еще ничего реального не создал,— но мое имя и отчество он запомнил, а это уже кое-что значило.

Через некоторое время Москвин снова появился в лаборатории, он интересовался собранными нами данными об операторском освещении в декорациях.

В разговоре, который продолжался около часа, Андрей Николаевич кое-что одобрил и дал несколько советов, не сразу для нас ясных.

Вообще для Москвина была характерна, в этом я убедился при дальнейших встречах и при совместной с ним работе, крайняя лаконичность и отрывочность высказываний. Непривычному человеку многие из редких сентенций Москвина по вопросам техники обычно оставались просто непонятными. Следует сказать, что умение схватить и расшифровать на лету высказывания Москвина было для него критерием оценки собеседника или товарища по работе.

Увидев интерес Андрея Николаевича к вопросам экспонометрии, я решил заняться этой, весьма для меня тогда темной областью кинотехники. Возникла идея, по тем временам бредовая (любимое выражение ближайшего друга А. Н. Москвина оператора А. Д. Головни), перейти от исключительно применяв-

шихся тогда измерений яркости всего объекта съемки или его участка к измерениям освещенности. К моей радости, после ряда возражений эта идея Москвиным была одобрена, и по его просьбе к его старому экспонометру типа «Вестон-650» мною была сделана насадка из матированного стекла, позволившая осуществлять измерения освещенности. Была также произведена фотометрическая градуировка этого экспонометра; к этому времени мы кое-что уже могли измерять.

Пробы, снятые Андреем Николаевичем, оказались хорошими, и с тех пор он стал пионером и, если это слово вообще применимо к нему, пропагандистом этого повсеместно сейчас распространенного метода экспонометрических измерений на киносъемках.

Началась Великая Отечественная война, работа над фильмом о Марксе была прервана. О службе в армии при зрении Москвина не могло быть и речи, в народное ополчение его, как и большинство других работников студии, имевших специальности, важные для народного хозяйства, взять отказались.

Вспоминается, как осенью 1941 года во время одной из бомбежек города, на территорию больницы им. Эрисмана, в которой разместился военный госпиталь, упала большая бомба, которая не разорвалась. Все обитатели госпиталя были эвакуированы, население близлежащих домов — временно переселено, трамвайное движение по улице Льва Толстого прекращено. Бомбу вначале безуспешно пытались извлечь из земли. Наконец, на пятый или шестой день после бомбежки, на «Ленфильм» в штаб МПВО позвонили из районного штаба и, сказав, что бомбу удалось выкопать, попросили приехать и сфотографировать ее. Взяв в лаборатории ФЭД (личного фотоаппарата у Москвина на моей памяти никогда не было), мы с Андреем Николаевичем отправились на место происшествия.

После долгих проверок нас впустили за ограду парка больницы, и только подойдя к месту падения бомбы, мы поняли, почему ее так долго искали. Бомба, упав, ушла глубоко в землю и потом «завернула» и пошла почти параллельно поверхности земли, в сторону от воронки. Пришлось вырыть глубокий котлован шириной около двух и длиной не менее 6—7 метров. Над котлованом на деревянных козлах, на цепях висела бомба, кругом на земле валялись осколки стабилизатора, изготовленного из какого-то легкого пористого сплава. Около бомбы, заглядывая в ее отверстия, выслушивая ее стетоскопом и ковыряя отвертками, работало четыре человека из отряда подрывников

МПВО. Разговаривали вполголоса. Небесно-голубая бомба, похожая на большую откормленную свинью, слегка покачивалась. Было жутковато, но очень интересно. Я посмотрел на Москвина — видно было, что его обуревают те же чувства, что и меня. Он сделал несколько снимков бомбы в различных ракурсах, потом дал аппарат мне. Прошло минут десять, и сообразив, что при случайном взрыве от нас ничего не останется, будем ли мы в пяти метрах от бомбы или рядом с ней, мы подошли к чудовищу вплотную — спустились в сырой котлован, потрогали ее, похлопали по ее пузу, приложили уши к ее корпусу, пытаясь услышать возможное тиканье часового механизма, прочитали сделанную через трафарет черную надпись: 1000 кг — и, полностью насытив свое любопытство, уехали на студию.

Снимки получились приличные.

Этот маленький эпизод позволил мне увидеть Москвина таким, каким он был — хладнокровным, неистощимо любознательным и даже разговорчивым.

Вскоре Москвин был эвакуирован из Ленинграда.

Встретились мы в начале 1942 года на Центральной объединенной киностудии в Алма-Ате. Обстановка на студии была чрезвычайно благоприятной для плодотворной творческой работы — все были заняты, в павильонах в три смены шли съемки военных киносборников и полнометражных фильмов, сценарии довольно пестрого качества пеклись, как блины, чуть не на самой съемочной площадке.

Коллектив бывших фэксовцев, к которому с начала своей деятельности принадлежал Москвин, деятельно готовился к съемке фильма «Юный Фриц» по стихотворному сценарию С. Я. Маршака.

Мне пришлось работать по светотехнической части, помогая находившимся тогда в Алма-Ате инженерно-техническим работникам «Мосфильма» налаживать работу осветительного цеха, аппаратура которого представляла собой весьма разнохарактерную смесь приборов «Мосфильма» и «Ленфильма».

Во время одной из наших встреч Андрей Николаевич неожиданно предложил мне работать с ним на картине — исполнять обязанности то ли ассистента, то ли второго оператора. Я принял предложение Андрея Николаевича.

Думается, что будет интересно рассказать о том, как шла подготовка к съемкам и сами съемки фильма, как проводил эту работу Москвин.

Художником фильма был Евгений Евгеньевич Еней. С ним мне не довелось раньше познакомиться. В 1937 году Еней вынужден был покинуть Ленинград и несколько лет провести в Казахстане. С довольно большим трудом дирекции студии удалось добиться для него разрешения поселиться в Алма-Ате и вернуться к работе на студии. Внешне дружба Енея и Москвина носила несколько необычный характер: Москвин разговаривал с Евгением Евгеньевичем на первый взгляд довольно скупо, грубовато критиковал его эскизы, а Еней, в волнении коверкая русский язык, защищал свою точку зрения, иногда по манере речи напоминая мистера Адамса из «Одноэтажной Америки». На самом деле Москвин глубоко уважал и любил Енея, очень высоко ценил его талант и профессиональное мастерство кинохудожника, а Еней платил ему тем же.

На завершающей стадии подготовки к съемкам «Юного Фрица» Москвин предложил мне заняться заявками на свет. Он что-то буркнул насчет того, что здесь я смогу использовать свои теоретические домыслы по вопросам экспонометрии и сделать что-нибудь грамотное; последнее было сказано явно с иронией.

Пришлось заняться светом. Когда Москвин посмотрел вычерченные мною схемы расстановки приборов, он изменений почти не внес.

Но вот наступил первый съемочный день, в павильоне собралась вся съемочная группа, та самая группа, которая снимала фильм «СВД», «Новый Вавилон», «Одну», трилогию о Максиме. И вот на глазах у этих прославленных деятелей кинематографа Москвин бросил мне: «Ставьте свет» — и... ушел из павильона.

Положение было незавидное — в декорации М. Жаров и М. Штраух, около аппарата Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг, их ассистент И. Фрез (ныне режиссер студии им. Горького), Е. Е. Еней, на лесах десяток осветителей. Все смотрят на меня, кто с ироническим сочувствием, кто с ожиданием, а кто и с готовностью выполнять мои команды.

Свет для киносъемки я, конечно, никогда не ставил; видел, как это делают другие операторы, но никогда не старался всерьез вникнуть в существо этого тонкого творческого процесса.

Пришлось начать. Задача, если вдуматься, была не столь уж сложной — декорации, собственно говоря, и не было,— были отдельные элементы обстановки и актеры на далеко расположенном фоне из черного бархата.

Севшим от волнения голосом я кое-как дал несколько команд и осветил то, что было видно в визире камеры.

Через пятнадцать-двадцать минут в павильон вошел Москвин и противным, как мне тогда показалось, голосом скомандовал: «Установленный свет!» Прожекторы включили, и я сам увидел, что моя схема освещения ни к черту не годится — один из двух стоявших лицом друг к другу актеров оказался освещенным сзади и отбрасывал тень на своего партнера.

Москвин скомандовал: «Выключить свет!» — и в течение десяти минут поставил его заново. Я, конечно, смотрел во все глаза. Уже тогда мне удалось заметить, что Москвин начал с установки света на актеров, а потом перешел к освещению элементов декорации. Так он ставил свет всегда; попытка обсудить этот вопрос здесь же, в павильоне, ничего не дала — Андрей Николаевич не считал нужным заниматься лишними разговорами в павильоне, но вечером, чаще всего у него дома, он готов был ответить на любой вопрос и, правда весьма лаконично, обсудить любой прием или принцип, который он использовал на съемке. Эта система освещения была безусловно рациональна и с точки зрения чистоты художественного рисунка, и с точки зрения экономии электроэнергии и времени. При установке света он почти никогда не «накапливал» его — он включал один прибор, определял его роль в схеме освещения, выбирал интенсивность, пользуясь, к моей гордости теперь, исключительно методом измерения освещенности («падающего света»), и выключал его. Затем он включал следующий прибор и снова проделывал ту же операцию. В конце он включал весь установленный свет, просил меня проверить освещенность, вносил коррективы, и на этом работа заканчивалась. Операция установки света часто производилась одновременно с репетицией, которую вел режиссер. Команды осветителям подавались тогда жестами, чтобы не мешать актерам.

Таким образом, операторская группа почти не отнимала времени у остальной части съемочной группы. В коллективе, возглавлявшемся Г. М. Козинцевым и Л. З. Траубергом, к этому привыкли и принимали это за должное. Дело доходило до того, что в группе день так называемого освоения декорации превращался в обычный съемочный день, когда выдавался полезный метраж.

Следует, правда, сказать, что и режиссеры приходили в павильон с актерами, которые заранее были подготовлены ко всем съемкам данной сцены. Отдельные мизансцены, в частности те, которые снимались с движения, были Москвиным заранее обсуждены с режиссером и зарисованы в виде простейших схем на бумаге.

Тогда же я заметил, что Андрей Николаевич не любил пользоваться сменной оптикой, например, для съемки крупных планов-портретов или для съемки общего плана. Можно было думать, что это связано с особенностью стилевого решения фильма «Юный Фриц» — фильм решено было снимать как рисованную мультипликацию,— однако и потом, на съемках обычных по характеру изображения фильмов, Москвин практически во всех случаях использовал один объектив. Большей частью это был объектив с фокусным расстоянием 40 мм. Из скупых высказываний Андрея Николаевича можно было понять, что, по его мнению, этот объектив дает наиболее правильное воспроизведение перспективы для зрителя, применение же, наряду с основным, сменных объективов с другими фокусными расстояниями ведет к заметным искажениям перспективы. Об этой совершенно правильной точке зрения стоит и сейчас напомнить молодым операторам. Между прочим следует указать, что впоследствии профессор Е. М. Голдовский в своей работе «Форма и размеры кинозала» теоретически показал, что объектив с фокусным расстоянием именно 40 мм является наиболее рациональным для съемки фильмов с обычным соотношением сторон кадра.

В процессе съемок фильмов «Это случилось однажды ночью» и «Актриса», на которых я выполнял те же функции, но уже получив, по ходатайству Москвина, чин второго оператора, я научился еще многому и кое-что заметил новое и интересное в работе Москвина.

Москвин не любил съемку в необычных ракурсах снизу или сверху. Чаще всего он ставил камеру на высоте 1,2 или 1,6 м. На мои вопросы он обычно отшучивался и говорил, что с такой высоты удобнее снимать сидя или стоя за камерой, но однажды все-таки сказал, что с этих высот люди обычно смотрят в жизни и, следовательно, точки зрения наиболее естественные.

Вообще Андрей Николаевич не терпел в кадре излишних деталей или элементов обстановки; его кадры отличались простотой и лаконичностью, в какой-то степени отражая его характер как человека.

Припоминается случай, когда у одного видного оператора в начале работы над картиной не заладились съемки — это бывает со многими операторами, бывало и с самим Москвиным.

Режиссер, с согласия этого оператора, пригласил Андрея Николаевича помочь на первой съемке. Москвин позвал меня для экспонометрических измерений, и мы пошли в павильон, в котором была построена декорация комнаты с нарочито мещанской обстановкой. На стенах висели семейные фотографии, всюду были дорожки, салфеточки, фикусы, гипсовые фигурки, граммофон с большой трубой. Мне понравилось — очень хорошо был показан затхлый быт уездного городка.

Москвин отошел с оператором в сторону. Когда я подошел к ним, он, проявляя высшую деликатность по отношению к этому оператору, попросил меня отойти, пошептался с ним и затем, посмотрев в визир камеры, вошел в декорацию и начал убирать из кадра все лишнее. Для характеристики обстановки он оставил самый минимум необходимых аксессуаров, затем он поставил свет и, посоветовавшись с оператором, снял несколько планов. Все это было сделано скромно, деловито, без каких-либо попыток показать свое превосходство над неопытным оператором.

Оператор потом снимал этот фильм без чьего-либо вмешательства, и работа оказалась отличной.

Москвин никогда и никому об этом эпизоде не рассказывал и просил об этом и меня, но я думаю, что теперь могу нарушить свое обещание.

Такое же благородство проявил Москвин и позже, когда у прославленного оператора Э. К. Тиссэ не ладились павильонные съемки «Ивана Грозного», и С. М. Эйзенштейн пригласил Андрея Николаевича для съемок павильонных сцен I серии фильма и целиком всей II серии, не содержавшей натурных кадров вообще. Москвин, страшно увлеченный работой и Эйзенштейном, которого он глубоко уважал, всегда старался подчеркнуть, что считал Э. К. Тиссэ непревзойденным мастером натурной съемки, и находил, что успех картин Эйзенштейна во многом обязан блестящей работе Тиссэ.

Москвин не любил вести разговоров на искусствоведческие темы, по крайней мере, я не был свидетелем его участия в каких-либо творческих беседах. Но искусство Москвин знал — он часто цитировал «Трактат об искусстве» Леонардо да Винчи, который, вероятно, был близок его «инженерной» душе, он с большим интересом прочитал в Алма-Ате книгу из библиотеки С. М. Эйзенштейна «Палитра Делакруа», он любил импрессионистов, что, впрочем, видно, если вспомнить его некоторые довоенные фильмы. Вряд ли одной интуицией можно объяс-

нить каждый раз безошибочный выбор Москвиным единственной и неповторимой стилевой трактовки изображения для каждого из таких различных фильмов, как «СВД» и «Одна», «Новый Вавилон» и трилогия о Максиме, «Актриса» и «Иван Грозный», «Овод» и «Дама с собачкой», «Дон Кихот».

Показателем высокого творческого мастерства Москвина является и то, что он одним из первых в СССР начал снимать цветные материалы на многослойной пленке, причем ему вместе с Эйзенштейном удалось сделать то, что пока никому не удалось повторить — включить в черно-белый фильм («Иван Грозный», II серия) большой эпизод, снятый в цвете.

Андрей Николаевич любил и уважал науку, он охотно шел навстречу всяким новшествам, даже если они не обещали немедленного практического эффекта, если же их можно было применить на практике сразу, то он сам начинал эту работу, внося очень много полезного и в теоретическую сторону вопроса.

Он первый в нашей стране начал применять при экспонометрическом контроле метод измерения освещенности. Он придумал и стал пользоваться так называемыми «грязными» светофильтрами для осветительных приборов при цветной киносъемке. Он разработал целую серию калькуляторов, облегчающих экспонометрические расчеты; эти калькуляторы используются на «Ленфильме» и сегодня. Он собственными руками (у него дома был небольшой токарный станок) сделал несколько экземпляров киноэкспонометров, описание одного из которых было нами совместно опубликовано в журнале «Техника кино и телевидения».

После войны мы поддерживали с Москвиным связь, вели совместную работу по экспонометрии, встречались и переписывались.

Его письма, как и его речь, были лаконичны, не всегда понятны с первого прочтения, но всегда интересны.

В последние месяцы жизни он был увлечен подготовкой к «Гамлету», об этом он писал в письмах и говорил при встречах.

Москвин знал, что он тяжело болен, но никогда не говорил о своей болезни, вел себя как обычно, придя ко мне, требовал крепчайшего чая «по-москвински», играл с собакой, которая питала к нему совершенно необычное доверие. На съемках его последних картин («Дон Кихот» и «Дама с собачкой»), которые мне довелось посещать, он был тем же Москвиным, с которым я имел счастье работать раньше.

ЛЕОНИД
КОСМАТОВ

ВСТРЕЧИ

Прежде чем познакомиться и даже хоть издали увидеть Андрея Москвина, я о нем многое слышал. Первые его фильмы усилили интерес, мне захотелось познакомиться с ним, узнать его ближе. Сам я тоже был начинающим кинооператором, шел своими путями к овладению этой, в те годы еще не очень четко обозначенной, художественной профессией. Над нами еще висело бремя «техницизма» и, что хуже всего, наследие старой школы так называемой «художественной» фотографии и сияющие ореолы контражура на крупных планах американских кинозвезд. Но молодости свойственны поиски, стремление вырваться из-под «развалин рутины», и поэтому появление новых приемов в изобразительном решении фильмов воспринималось нами очень остро,— все новое интриговало, подчас заставляло срочно пересматривать свои еще такие непрочные, совсем неутвердившиеся творческие позиции. Такой увлекательной новостью стали появившиеся на московских экранах смелые, спорные и подчас легко уязвимые для критики фильмы ленинградских фэксов.

Помню один знаменательный вечер в просмотровом зале АРРКа (на улице Герцена): фэксы привезли к нам фильм «Шинель». Козинцев и Трауберг — режиссеры фильма, показались перед экраном,— их кто-то представил. «А где же оператор Москвин?» — поинтересовался я. Мне показали: «Вон сидит там в первом ряду, мрачная личность в очках — это и есть Андрей Москвин». Мне этот человек был интересен вдвойне: во-первых, мне уже много рассказывали о его «несносном характере» —

о парадоксальности его высказываний и о трудности общения с ним; но для меня главный интерес, конечно, заключался в предыдущей работе Москвина над фильмом «Чертово колесо» — она поразила меня смелыми, необычайными для того времени приемами съемки, особенно с движущейся камерой (съемка на американских горах произвела тогда просто фурор!). И естественно, новая работа Андрея Николаевича — «Шинель» всех нас очень интересовала...

Я попросил своего друга Анатолия Головню познакомить меня с Андреем Москвиным, на что получил примерно такой ответ: «С Андреем никто не знакомится,— если надо и он захочет — он знакомится сам...»

Я решил действовать самостоятельно. После просмотра «Шинели» подошел к Москвину, сел рядом и сказал: «Я оператор Косматов...» На что был дан «исчерпывающий» ответ: «А я и без вас знаю, что вы Леонид Косматов, ну и что же из этого?..»

Я. Мы с вами незнакомы, я хочу познакомиться.

Москвин. А зачем?

Я. Мне нравится, как вы снимаете.

Москвин. А мне не нравится.

Я. У вас есть несколько совершенно замечательных новых приемов освещения, мне хотелось бы узнать...

Москвин (перебивая). Как я это делаю? Очень просто, сначала выпиваю коньяку и обязательно под лимон...

При этом Андрей Николаевич сквозь свои круглые очки, острыми, «всевидящими» глазами как бы заглянул внутрь моих глаз, в мои мысли: «Какое, мол, впечатление на меня произвело этакое заявление». И закончил: «Вообще-то ничего особенного — можно, конечно, и поговорить. Приедете в Ленинград — приходите... А я вот ваш «Круг» смотрел, пьянку в кабаке вы там здорово сняли...»

На следующий день вечером Андрей Николаевич был у меня дома, и я ему рассказывал о том, каким мне его описывали: о невозможности вести с ним «душевный разговор», о его скрытности, нелюдимости... Все это он слушал без признаков волнения или каких-либо иных эмоций, спокойно развалившись в глубоком кресле... Так состоялось знакомство, после чего последовала наша, хоть и не регулярная, но очень интересная переписка, от которой почти ничего не сохранилось (письма пропали во время войны). Андрей Николаевич, приезжая в те годы в Москву, часто останавливался у меня, и вечера, проводимые в его обществе, были неизменно интересны, но... и трудны

из-за своеобразия его характера, подчас загадочности формулировок или намеренно недосказанной фразы. В чем смысл, чем руководствовался Москвин, выражая таким образом свои мысли,— для меня это осталось загадкой...

Просмотренный в первый день нашего знакомства с Москвиным фильм «Шинель» навел меня на мысль о том, что он, вероятно, глубоко и проникновенно читал Гоголя.

Гоголевские слова: «...какой-то заманчивый: чудесный свет...» — как бы захватили Москвина и подсказали ему многие формально блестяще, талантливо выполненные приемы изобразительного решения. Москвин — художник яркого внутреннего видения (художник-визионер, сказали бы мы, если такой термин можно применить к художнику-реалисту). Несомненно, созданные им пластические образы были сначала «увидены» внутренним постижением, свойственным большому художнику. И для воплощения этих уже «увиденных», в нем живущих образов он находил новые способы реализации, открывал новую кинематографическую пластику. Однако воплощение в материале далеко не всегда идентично первичному замыслу.

И не здесь ли лежит разгадка неудовлетворенности художника своим творчеством (которую случалось ему выражать), секрет своеобразия его поведения, его подчеркнутой иногда замкнутости...

1927 год. Это год выхода в свет нового фильма фэксов «СВД». Эксцентрические приемы еще сказывались в творчестве Москвина и в этой работе: например, в кадре, где вместе с огромными пушками возникала крошечная фигурка барабанщика. Новаторски прозвучала в то время и сцена, где человек, борясь со стихией, идет против ветра. Все это с острыми светотеневыми приемами, решенными динамически, выглядело в ряде кадров как бы «пляской теней». Вместе с тем в этом фильме Москвина появляется новое средство раскрытия образа: он подчеркивал характер персонажа с помощью индивидуальной световой характеристики, что особенно становилось выразительным в сочетании с необычной, асимметричной композицией («обрезкой») кадров.

Андрею Москвину принадлежит огромная заслуга в создании советской операторской школы и новаторского отношения к наследию других видов изобразительного искусства, в частности культуры письма импрессионистов.

В 1929 году выходит шедевр операторского искусства «Новый Вавилон», где в поисках выразительности Москвин, работая

над воздушной средой, допустил сознательное «злоупотребление» мягкорисующей оптикой и другими приемами, различными средствами добиваясь «вибрации света».

Здесь нельзя, конечно, этот опыт Москвина расценивать с точки зрения прямого подражательства художникам-импрессионистам... Если это и имело место в отдельных случаях, оно было оправдано, подобно тому как в процессе учебы художники-живописцы копируют картины великих мастеров, стремясь проникнуть в тайны их творческого метода, в секреты «стиля эпохи».

Фильм «Новый Вавилон» Москвиным снят вдохновенно и глубоко осмысленно. Характеры его героев с удивительной точностью выявлены изобразительными средствами и, в первую очередь, светом. В кадрах все ненужное, второстепенное приглушено и не только приемами освещения, но и оптическими средствами, которые даже несколько скрадывают несущественные детали декораций или костюмов, определяют стилистически законченную форму всего фильма.

Здесь Москвин так же объявил борьбу «американскому крупному плану», его «изолированности» в общем изобразительном решении фильма. Крупный план Москвина стал изобразительным элементом, органически связанным со средним и общим планами сцены в неразрывном единстве.

Он широко, но в противоположность «американизму» тактично, стал применять метод «контржура» для отделения действующих лиц от фона.

Он также в ряде сцен стал работать над активизацией второго плана.

Разбивая глубину съемочного пространства на отдельные участки освещения, он достигал, благодаря различным степеням освещенности, своеобразной «кулисности», чем вызывал подчас на экране явление псевдостереоскопии.

Решая на плоскости экрана глубину пространства, Москвин, прекрасно владеющий искусством освещения воздушной среды, создал метод зонального освещения.

В небольшой статье о великом мастере я не ставил целью дать анализ всего массива его художественного творчества. Задача значительно скромнее. Оценку творчества Андрея Николаевича, так же как анализ отдельных этапов развития и формирования его мастерства, я даю с позиций своего собственного понимания операторского искусства, «исповедуя» определенную «веру» в своем творчестве — и, может быть, где-то

1/2 12 Заказ № 578

впадая в грех пристрастия, становясь на позиции «любимых» и «нелюбимых», «близких» или «чуждых» приемов и средств кинооператорского мастерства. Я посчитал нужным сделать эту оговорку именно теперь, подходя к заключительной части своей статьи, где постараюсь определить некоторые черты творчества Андрея Николаевича самых последних лет, когда в кинематограф уже пришел цвет и новые форматы экранов, когда наконец развилась и достигла известной зрелости творческая, эстетическая мысль и взгляды на операторское искусство.

Шли годы... Знакомство наше с Андреем Николаевичем продолжалось. Мастерство его по-прежнему неизменно привносило новшества в наше кинооператорское искусство. Это радовало.

Помимо большого художественного таланта, Москвин обладал знаниями буквально во всех областях науки и техники на современном уровне. Возможно, что это во многом помогало ему совершенствовать и его искусство, поскольку, опираясь на свои блестящие инженерные познания, он совершенно по-новому решал художественно-творческие задачи в своих очередных работах. И типично москвинским достоинством его фильмов было и всегда высокое техническое качество изображения.

Диапазон же творчества Андрея Москвина поистине был безграничен.

1934 год, фильм «Юность Максима».

В этом фильме, как и во всей трилогии о Максиме, Москвин нашел характерные изобразительные средства для передачи на экране среды рабочего Питера, в противовес блистательному Санкт-Петербургу с его дворцовыми ансамблями. Надо было воспроизвести на экране обстановку питерской заставы тех давних лет, грязных старых лачуг, где протекала тяжкая жизнь целых поколений рабочих.

Москвин показывает серое небо, все покрытое грязным дымом, гарью от заводских труб. И только неясный свет, пробиваясь сквозь эту толщу смрада, напоминает о том, что есть жизнь за пеленой грязного тумана, отголосок которой проникает сюда вместе с песней:

Крутится, вертится шар голубой,
Крутится, вертится над головой...

Москвин нашел новые средства отображения жизни пролетарского Питера, глубоко вскрыв внутреннее состояние душевного мира человека рабочей среды.

С приходом звука палитра Москвина расширилась, приобрела как бы новые краски. Звук, шумы, музыка находят свое опо-

средствование в пластике, сливаясь в единый синтетический кинематографический образ. В той же «Юности Максима», в другой сцене — опять слышна песенка «Крутится, вертится шар голубой...» А художник Москвин с неумолимой, может быть, даже жестокой правдой выделяет световым пятном на полу труп убитого. И все это в замкнутом кольце человеческих фигур. Невозможно представить себе иного, лучшего решения этой глубоко трагической сцены.

Еще сцена: питерский двор-колодец. Там не бывает солнца. Там нет ни дня, ни вечера — там всегда пасмурно. Солнцу вход запрещен! И только один робкий лучик прорвался в этот колодец. Но этот луч у Москвина — символ, надежда на то, что сюда, на дно этого колодца, прорвутся еще лучи, много лучей, и они зальют потоками солнечного света всех обездоленных людей...

Запомнилась сцена похорон рабочего: стройная полоса белых кителей, перчаток, фуражечных чехлов городовых вносит контраст, звучит диссонансом с рассеянным, скупым светом питерского дня, а по смыслу — с глубоко трагедийной ситуацией происходящего на экране действия.

Незабываемы сцены кратких встреч Наташи и Максима. Возможно, что слова поэта: «И не пуская тьму ночную на золотые небеса, одна заря сменить другую спешит, дав ночи полчаса...» — послужили поводом к изобразительному решению этих сцен, когда светлые белые ночи не могли укрыть героев от нескромных и опасных человеческих глаз.

С экрана звучит беззаботная песенка Максима: «Люблю я летом с удочкой над речкою сидеть, бутылку водки с рюмочкой в запас с собой иметь...» А в москвинских кадрах — роскошная русская природа, которая как бы заодно с Максимом, с его, с виду безмятежным, отдыхом на фоне солнечного пейзажа. Но как она, эта русская родная природа, стремится укрыть его от вражеских глаз. Здесь Андрей Николаевич с виду простыми, а на самом деле глубокими, проникновенными композициями решает напряженнейшую тему конспирации Максима!

Дальнейшая работа Москвина над трилогией — новый этап его роста и совершенствования мастерства!

Портретное творчество Москвина в «Возвращении Максима» и «Выборгской стороне» многое внесло в решение общих задач искусства советской операторской школы. В дальнейших своих работах Москвин стал поистине великим светописцем-портретистом, реализуя свое мастерство раскрытия душевного строя

человека через сугубо индивидуальные, тонкие световые характеристики.

Но что особенно поражает — это то, что все свои ранее найденные приемы мастерства он широко использует и дальше,— но каждый раз творчески переосмысливая их, решая новые задачи. С ювелирной, филигранной тщательностью работает он над киноизображением, над совершенствованием формы.

Из фильмов послевоенного периода отмечу прежде всего «Ивана Грозного». В этом фильме Москвин снимал павильоны — натура снята Эдуардом Тиссэ.

Прежде всего поражает такой изобразительный прием, как резкий «ракурсный», то есть нижний, свет. Точно найденная несимметричная композиция отдельных кадров — при общем единстве стилевого решения!

В портретах глаза — «зеркало души». Выразительно отработанные светом, то сонные, то сверкающие, то сверлящие, они необыкновенно полны жизни. Своеобразно решены двойные портреты — с индивидуальными световыми характеристиками для каждого из участников «диалога».

Фон не просто «задник»: на нем целая световая картина, где Москвин не только выявляет прекрасные декорации талантливого художника Шпинеля, но и сам «живописует» на них. А это так важно для характеристики и героев, и места действия, и эпохи! В результате изумительное единство Эйзенштейна — Москвина — Тиссэ — Шпинеля — Черкасова и других актеров. Мастерская работа со светом делает изображение объемным, стереоскопическим.

Если не говорить о знаменитой цветной вставке в «Иване Грозном», «Овод» можно считать первым цветным фильмом Москвина, хотя заявку на свое особое цветовое видение Москвин сделал уже там, в сцене бешеной пляски опричников. Однако это была все же именно вставка, где немалую роль играет сам факт контраста цветного кадра к основной черно-белой изобразительной ткани всего фильма. Здесь не было и не могло быть цветового колористического решения фильма в целом, что и дает нам право назвать «Овод» первым цветным фильмом Москвина.

Москвин понял, что цвет не подменяет работу со светотенью, а увеличивает возможности оператора как художника.

С новой силой он показывает свое исключительное мастерство владения светом в искусстве кинопортрета.

Узнаются классические «москвинские» приемы в работе со светом: длинные, грозные тени, когда Овода ведут на расстрел и т. п. . .

Фильм «Овод» отмечен особым, исключительно высоким художественным вкусом в работе со светом, где радуют замечательные, поистине живописные приемы киноосвещения! Тонкое, совершенное знание человеческого лица, бесконечные вибрации света, изобретательность этого выдающегося художника для всех нас всегда являлись примером вдохновенного творчества.

Так я рассказал о некоторых своих встречах с Андреем Николаевичем, в жизни и на экране. Осталось сказать о последней, которая произошла у нас с ним заочно, когда ему издательством «Искусство» была послана на рецензию рукопись моей книги об операторском мастерстве.

Не знаю, как там по «этическим нормативам» издательств, правильно сделал Москвин или нет,— но о том, что ему на суд был послан мой многолетний труд, он прежде всего сообщил мне, прислав копию своей рецензии, написанной им делово, местами резко и даже грубовато, и сопроводив ее таким письмом:

«Уважаемый Леонид свет Васильевич! Попала ко мне работка Вашей милости. Почитал, почитал, да вот малость и поругался. Прошу не взыскать.

С неизменным почтением А. Москвин».

Конечно, точные, умные замечания этого большого мастера и старинного друга были для меня очень ценны и никак не могли меня «задеть», тем более что рукопись в целом и взятый мною за основу принцип построения книги Андрей Николаевич одобрил. Я был тронут внимательностью, с какой он отнесся к моему труду, о чем с большой благодарностью ему написал.

Эти два письма и были нашей последней «беседой».

Вершиной творчества оператора-колориста стал цветной широкоэкранный фильм «Дон Кихот» (где натура снята оператором Дудко).

Зрелость, высокий художественный вкус Москвина позволили ему в трудной задаче заполнения широкоэкранного кадра найти интересные композиции. В работе же со светом он, как всегда, выразительно решил интерьер, своим искусством сумел вновь слить воедино огромную художественно-постановочную работу режиссера, художников, придав всему этому единый стиль, показав при этом себя и великолепным колористом!

Он работает, зная, что нюансировка световых решений в цветном кадре зависит не только от света, но и от нюансировки теней, которые создают общий колорит кадра. Чтобы «управлять» колоритом, обуздать «буйство» цвета на экране, Москвин сконструировал свои собственные цветные фильтры, которые сам он шутливо называл «грязными». На самом деле — это фильтры сложного цветового состава, в которые входило много цветовых компонентов. С их помощью Москвин решал трудную задачу строгого построения цветной светотени.

В этом последнем своем цветном фильме Москвин с удивительной свободой использовал колорит кадров, в его разных звучаниях, то в мажорной, то в минорной тональности...

Там, где этого требовал драматургический замысел, возникали композиции с прославленной «москвинской светотенью», эмоционально напряженным колоритом. В других кадрах Москвин как бы отказывался от светотеневого рисунка, почтительно уступая место и главную роль мастерству художников Енея и Альтмана. В этих случаях он пользовался методом сплошного, равномерного освещения, в условиях которого, как известно, наилучшим образом «репродуцируются» цвета предметов.

Вместе с тем Москвин не отказывается здесь от своего метода зонального освещения и строит свои цветные композиции в глубину пространства таким образом, что сила освещенности одной зоны плавно переходит в другую. При этом мастерски сохраняется задуманный характер тонального освещения пространства в интерьере. Так, в декорации «Дворец герцога», решенной художниками в ярких, нарядных красках с вкраплением черных элементов в костюмах, Москвин пользуется сплошным, рассеянным светом. Очевидно, кадры многое потеряли бы в выразительности, если б к этому многокрасочному, «мелкопредметному» объекту, особенно на общих планах, добавилась бы раздробленность светотеневого решения.

С полной силой «москвинская светотень» нашла свое выражение в некоторых интерьерах, например в сцене смерти Дон Кихота, где рембрандтовский золотистый колорит так органично связался с трагической ситуацией эпизода.

Последней работой оператора была «Дама с собачкой» (1960).

В ней нет каких-либо открытий «нового Москвина». Эта, как всегда подлинно художественная, работа профессионала, замечательная тончайшим проникновением оператора в лирику Чехова, завершает творческий путь мастера.

Сейчас, возвращаясь мысленно ко всем моментам общения с Андреем Николаевичем Москвиным, я вновь ощущаю обаяние выдающейся личности этого большого человека и художника, маскировавшего напряженность внутренней жизни, постоянно ищущую творческую мысль внешне сдержанной, холодной «москвинской» насмешливостью. Я благодарен судьбе за эти встречи.

Вклад Москвина в становление и совершенствование советской и мировой кинооператорских школ огромен и, я считаю, не окончательно раскрыт. Еще аналитически не вскрыты, не до конца осознаны секреты его метода, с помощью которых он достигал необыкновенной спаянности режиссерского «хода» с операторским, глубокой связи, рождающейся из светового, пластического обогащения образов.

Еще не одно поколение операторов, да и не только операторов, но и всех творческих работников кино не раз обратится к неповторимому и проникновенному искусству Андрея Москвина. И многое из того, что он успел сделать, а также те новые проблемы киноизобразительности, над которыми он только начинал работать, вновь обретут жизнь и найдут новое художественное развитие в вечном стремлении искусства не останавливаться.

Всей своей художественной практикой, своей жизнью в искусстве завещал нам это Андрей Москвин.

СТАНИСЛАВ
РОСТОЦКИЙ

ВОСПОМИНАНИЯ

Человек живет прошлым, настоящим и будущим. И хотя ты этого не ощущаешь сиюминутно, все же количественно неизменным остается только настоящее: прошлое увеличивается, будущее уменьшается год от года. Счастлив тот, у кого прошлое оживает в настоящем и помогает будущему — жизнь от этого становится глубже, объемнее.

Прошлое — это не просто события, в которых ты участвовал или которым был свидетелем, прошлое это люди, встреченные тобой на дороге жизни. Некоторые из них уже не идут по ней, но ты ощущаешь их рядом, помнишь, как будто узнал их только вчера, ты можешь посоветоваться с ними и найти в них поддержку или осуждение, ты веришь им, и они озаряют твое настоящее своим неповторимым светом.

Если ты встречал таких людей, если они и сейчас живы для тебя,— можешь считать, что тебе повезло и твоя настоящая жизнь богаче и полнее потому, что ты можешь взглянуть на явления жизни и на события, на окружающий тебя мир не только своими глазами, а значит, увидеть дальше и больше.

Мне хочется рассказать об Андрее Николаевиче Москвине таком, какого знал я, рассказать о человеке, встреча с которым навсегда останется для меня величайшим даром жизни.

Когда в 1946 году я уезжал в Ленинград на первую производственную практику, к своему учителю Григорию Михайловичу Козинцеву, на картину «Пирогов», то, естественно, волновался, а порою, что уже не было столь естественно, даже испытывал известное чувство страха. Одной из причин этого страха

был Андрей Николаевич Москвин — оператор картины, на которой нам предстояло работать в качестве практикантов, а следовательно, вступать с ним в те или иные деловые и человеческие взаимоотношения.

К моменту отъезда в Ленинград я, как и другие студенты, уже многое знал о нем по рассказам нашего мастера. К этому времени мы уже соприкоснулись с умением Григория Михайловича отзываться о многом и многих, даже о том, что его глубоко заинтересовывало, или о тех, кого он любил,— иронически. Но о Москвине Козинцев всегда рассказывал нам с каким-то глубоким, благодарным уважением, а временами и с прорывавшимся наружу внутренним изумлением, не только перед выдающейся инженерно-технической одаренностью Москвина — областью для Козинцева-гуманитария не являющейся близкой,— но и перед его человеческими и художническими качествами. А мы уже знали, что наш мастер в своих беседах мог восхищаться, убеждать, изничтожить, созидать и разрушать, но изумляться... для этого должны были быть слишком серьезные поводы.

Однажды Козинцев сказал нам: «Когда я окончательно поставил кадр, приходит Москвин и поправляет его на полсантиметра, тогда я вижу, чего не хватало этому кадру. Эти полсантиметра — самое главное. Их делает Москвин».

Человек, который поправляет Козинцева. Это казалось невероятным и вызывало душевный трепет.

Я уезжал в Ленинград, снабженный рассказами другого своего учителя — Сергея Михайловича Эйзенштейна. Он говорил о Москвине с нежностью и благоговением. Он вспоминал о работе с ним в «Иване Грозном» как о счастье, как о великом реально существующем человеческом чуде. Зная, что вскоре мы будем видеть и наблюдать этого человека за работой, он заранее радовался так, как радуются душевно щедрые люди, уже испытавшие счастье узнавания чего-то большого и значительного, от предвкушения, что это откроется и другим. Любовь Эйзенштейна к Москвину, на мой взгляд, проявлялась даже острее, чем у Козинцева. Естественно, что эти чувства передавались нам, потому что источником их был человек, которого мы, как учителя, боготворили. «Андрей Николаевич...» — говорил Эйзенштейн, начиная какой-нибудь очередной рассказ, и глаза его немедленно освещались радостной улыбкой.

Кстати, я ни разу не слышал в среде кинематографистов, чтобы кто-нибудь назвал Москвина просто Андреем. В крити-

ческих статьях его называли Андрей Москвин, но в разговоре всегда Андрей Николаевич. Так называли его и Козинцев, и Эйзенштейн. И уже в этом обращении чувствовалась и мера уважения, и мера любви.

Мы уезжали в Ленинград, нагруженные рассказами, которые уже на наших глазах превращались в легенды о необычности поведения Москвина, о необычности его поступков и привычек.

Так, мы уже знали легенду о крайней молчаливости Москвина. Рассказывали, что даже приказания о расстановке приборов он отдает при помощи весьма странных действий, активность которых определяется мощностью требуемого прибора. Мы уже слышали о том, как великий молчальник — Москвин однажды заговорил, мало того, что заговорил, но еще и потребовал, чтобы ему предоставили возможность прочесть лекцию о том, как надо снимать фильмы. Это было невероятно, и, конечно, ему с радостью предоставили зал. Народу набилось видимо-невидимо. Москвин пришел с железной коробкой в руках. Он взошел на кафедру, попросил председательствующего передать коробку в кинобудку и показать заключенную в коробке ленту. Погасили свет. Показали. Это были кусочки, собранные Москвиным из разных фильмов тех лет. Когда зажегся свет, Москвин снова взошел на кафедру и, указав на экран, сказал: «Вот так снимать не надо!» На этом лекция была закончена.

Подобных рассказов существовало множество.

Картины, снятые Москвиным, были частью прожитого всем нашим поколением, поколением ребят, которым в 1941 году исполнялось восемнадцать, девятнадцать лет, для которых кино тридцатых годов было одним из основных воспитателей.

Все это вместе взятое рождало и простое человеческое любопытство, и огромное уважение перед вкладом Москвина в то дело, которому мы, со свойственными молодости энтузиазмом и самонадеянностью, собирались посвятить свою жизнь. Это, в свою очередь, вызывало внутреннюю робость перед будущей встречей.

И вот, волнуясь, я поднимаюсь по лестнице дома на Кировском проспекте. Подниматься долго. Лифта нет. Через несколько лет, перенеся инфаркт, по этой лестнице, без всякой помощи, будет подниматься в свою комнату Москвин...

Предстоящую встречу несколько облегчает лежащее в кармане письмо от Сергея Михайловича Эйзенштейна, в котором что-то написано про меня.

Звоню. Медленные шаги и скрипучий голос спрашивает: «Кто там?» Дверь открывается, и я наконец вижу человека из кинематографических легенд и юношеских представлений — воочию.

Уже сам вид открывшего дверь человека подтверждает, что легенды, ходящие о нем, не беспочвенны: одежда его меньше всего напоминает одежду кинематографического мэтра с обычным для этой профессии стремлением к некоей космополитичности и экстравагантности во внешнем облике. Впрочем, «экстравагантность» налицо, но только совсем другого рода. Эта «экстравагантность» при поверхностном взгляде выглядит как небрежность и пренебрежение к внешнему виду, а при пристальном рассмотрении превращается в удобство, привычность, целесообразность одежды.

На Москвине довольно поношенный купальный махровый халат, из-под которого высовываются синие спецовочные брюки, на ногах разбитые шлепанцы, на голове синяя шапочка, чем-то одновременно напоминающая шапочку академика и ремешок на лбу русского мастерового.

Я совсем не помню, о чем мы говорили в эту первую встречу.

Говорил в основном я, говорил судорожно и оживленно. Хозяин молчал, в полном соответствии с легендами, но я все время чувствовал на себе его взгляд из-за толстых стекол очков с металлическими дужками. У меня было полное впечатление, что я зажат между предметными стеклами на лотке микроскопа. От этого я был неестествен, пыжился, старался быть остроумнее и умнее себя. Если говорить честно, этот первый визит, несмотря на то что пришедшая вскоре Надежда Николаевна Кошеверова — жена Москвина — сильно облегчила мое положение, оставил в душе горькое чувство несданного экзамена и весьма нелестные думы о хозяине как о холодном и несимпатичном человеке, рядом с которым будет трудно жить и работать. Я даже помню, что пожаловался Козинцеву на этот, как показалось мне, неприветливый прием. Козинцев в ответ только улыбнулся и ничего не сказал.

Потом, наблюдая Москвина в течение долгого времени, я неоднократно имел возможность убедиться в одном его поразительном человеческом качестве. Он чрезвычайно точно и надолго при первом же знакомстве определял людей и мгновенно делил их, если говорить обнаженно, на сто́ящих внимания и несто́ящих. Его оценки никогда не зависели от положения

человека, должности, возраста. Они зависели от самой его сущности и его поступков. Больше всего, на мой взгляд, он не любил бездельников и пустозвонов, прикрывающих «квалифицированным» пустозвонством свое безделье. Человек, которого Москвин определил для себя отрицательно, переставал для него существовать. В этом одно из объяснений легенды о молчаливости Москвина. Да, Москвин действительно был неразговорчив, но каждый раз причина его молчания была точна и определенна. В конкретном случае — неприятия человека — он просто переставал говорить с ним и оставался глухим ко всем попыткам наладить связь или просто получить ответ по тому или иному поводу. Это была какая-то своеобразная целесообразность во взаимоотношениях с окружающими. И никакая условная вежливость не останавливала Москвина и не могла заставить нарушить молчание.

Не случайно Москвин чрезвычайно легко налаживал контакты с осветителями, постановщиками, представителями ясных и точных труженических кинопрофессий. В этом проявлялось его огромное уважение к человеку-делателю, созидателю ценностей, независимо от кинематографической иерархии. И я помню, какой огромной любовью платили ему работавшие на этих участках люди, каким непререкаемым авторитетом пользовался он среди них. «Андрей Николаевич сказал...» — и никто не в силах был отменить это указание. Все равно не послушались бы. Потому что Москвин никогда не указывал зря.

Итак, первая встреча отнюдь не очаровала меня. А дальше было еще хуже.

Мы были практикантами и потому, естественно, на первых порах болтались у всех под ногами, и наше желание помочь, вероятно, не только не содействовало практической работе, но даже мешало ей. А это должно было вызывать раздражение, в особенности у таких людей, как Москвин. И я в этом, как мне показалось, скоро убедился. Правда, в результате я ошибся и получил первое подтверждение огромной наблюдательности и человечности Москвина, в которых потом убеждался не раз.

Однажды утром Козинцев, Еней и Москвин поехали выбирать натуру для съемок севастопольских редутов. Для этой цели показался пригодным вал строящегося тогда стадиона имени Кирова. В самом деле, на фоне было море, которое должно было превратиться из Балтийского в Черное, а вал чаши будущего стадиона, обложенный фашинами и мешками

с песком, легко мог заменить естественное укрепление, из-за которого русские солдаты и матросы пойдут в атаку.

Я шел за Москвиным, Козинцевым и Енеем по склонам вала, среди груд земли и строительного мусора, взбирался наверх, спускался вниз и, надо сказать, очень устал, но, конечно, не показывал вида. Дело в том, что после тяжелого ранения на фронте, не такого уж давнего, мне было трудно, несмотря на то что я был моложе окружавших меня людей, поспевать за ними. И поэтому в душе моей росло гордое чувство исполняемого долга, хотя никакой пользы от меня не было. В разгар этих внутренних рассуждений о собственном подвижничестве Москвин вдруг повернулся ко мне и весьма грубо сказал: «А какого... черта вы, молодой человек, бродите за нами..! Шли бы вы...» — и в общем в том же роде. Легко представить себе, как я обиделся. Мрачный и расстроенный, вернулся я на студию, размышляя о черствости и несправедливости людей.

Спустя некоторое время я стоял в пустой гримерной около умывальника и мыл руки. В гримерную вошел Москвин. Я увидел его в зеркало, но не повернулся. Москвин подошел сзади и остановился, глядя на мой затылок, выражавший, очевидно,— если затылок способен что-то выражать,— крайнюю степень оскорбленного благородства.

— Обиделись?..— услышал я скрипучий и, как мне тогда показалось, противный голос.

Я не ответил.

— Незачем вам было за нами таскаться,— продолжил Москвин.

Я уже было решил возразить и обернулся.

— Ведь вам же трудно,— сказал Москвин, и хотя голос его был все таким же, а интонация была отнюдь не сентиментальной, но сам он стал близким и родным, разглядевшим и понимающим больше, чем другие. И внешняя грубость его поведения стала понятной: он просто не хотел обидеть меня участием.

—...А снимать мы будем не то и не там,— добавил Москвин и, блеснув очками, повернулся и вышел, поняв мое душевное состояние и не желая относить его на свой счет. Все стало удивительно просто и хорошо.

Я всегда удивлялся потом вот этому уменью Москвина проникать в чужую беду, понимать чужое огорченье и порой в грубой на первый взгляд форме, а иногда совершенно неведомыми и непостижимыми путями помочь человеку и вернуть

ему душевное равновесие. Только никогда он не делал этого публично, никогда не демонстрировал эту свою человеческую способность и никогда не требовал благодарности, даже в гораздо более серьезных случаях, нежели этот случай со мной. Ему совершенно чужда была формула: я тебе — ты мне, гнусная формула целесообразного «гуманизма». Есть люди, которые помогают многим, на самом деле помогают, но очень любят, чтобы об этом знали все. Это не худший сорт людей и все же... Москвин помогал незаметно и не только морально (даже в те годы, когда за такую помощь можно было ответить жизнью), помогал порою так, что человек, которому он помог, даже и не знал, от кого исходит помощь.

Так же незаметно и ненавязчиво учил он меня роли второго режиссера. Сядешь, бывало, после съемки в автобусе поближе к нему, и он, как бы даже не тебе, тихо говорит: «Вот когда снимается сцена с лошадьми, врезающимися в толпу, нужно ставить к каждому стремени всадника по человеку. Они будут держаться за стремя и бежать вместе с всадником, на общем плане этого не увидишь, а это предохранит окружающих, чтобы их не потоптали лошади». Я привожу эту фразу в порядке примера, а сколько таких примеров мог бы я привести. Сколько замечательных практических наблюдений из кладовой своего огромного опыта передавал нам вот так, незаметно, Москвин, как благодаря этому мы становились все более и более нужными людьми в группе.

Наблюдать, как работает Москвин, было наслаждением.

Вот он появляется в павильоне в своем неизменном синем комбинезоне, вернее в брюках и куртке и в неизменной синей шапочке, похожий одновременно и на главного оператора и на простого осветителя, и начинает бродить по павильону, заложив руки назад и, на взгляд непосвященного, словно бы ничего не делая. Козинцев, сидя за аппаратом, там, где мы обычно привыкли видеть оператора, ставит кадр и репетирует с актерами, а Москвин все продолжает ходить, вроде бы и не видя разыгрываемую актерами сцену. За Москвиным ходит бригадир осветителей. Нет, Москвин не совершает никаких странных действий, но и не говорит ни слова, изредка только тихонько свистит один или два раза и подымает то один, то другой палец, пользуясь каким-то только ему и его сотрудникам известным языком. Всегда точно в тот момент, когда сцена уже отрепетирована, он оказывался около Козинцева, и Козинцев, не говоря ни слова, освобождает ему место за аппаратом.

— Может быть, господа артисты покажут нам что-нибудь? — говорит Москвин. Он смотрит сцену и спрашивает:

— Григорий Михайлович, нельзя ли господину артисту сделать полшага вправо? — Потом он поправляет камеру и свистит. Вспыхивает свет, и оказывается, что он весь уже поставлен, остается только направить знаменитый москвинский «бэбик», сопутствующий глазам актера, который он устанавливает сам, и можно начинать снимать.

А потом идущий по коридору Москвин скажет: «Пойдемте огорчаться»,— и все идут в зал смотреть материал и в очередной раз удивляться мастерству этого человека, который будет всегда недоволен и всегда искренне огорчен увиденным. Во всяком случае, мне ни разу не пришлось услышать, чтобы Москвин похвалил снятый им кадр.

Когда я бываю на своих или чужих съемках, где столько крика и неразберихи (хотя со мной работает тоже чрезвычайно молчаливый оператор), я всегда вспоминаю это волшебство тяжелейшего труда, выглядящего, на посторонний непосвященный взгляд, почти бездельем.

Иногда в этом волшебстве происходит чепе, и характер Москвина проявляется в этот момент с еще большей силой.

Шла съемка. Москвин подошел к прибору и, дернув за кабель, выдернул розетку выключателя. Розетка резко выскочила и ударила по очкам Москвина, разбив их вдребезги. Москвин схватился за глаза. В павильоне все замерли. Стало очень тихо, все оцепенели. Москвин повернулся и, все так же держась за глаза, вышел из павильона.

В то время Москвин уже очень плохо видел без очков, и зрение его ухудшалось. Я знал, что у Москвина есть одни очки, которые он очень бережет, они были привезены ему другом из Германии. На съемку он приходил в них. И вот эти очки разбиты. Это уже трагедия. Но, конечно, не это напугало всех. Разбитые стекла могли попасть в глаза, в глаза — Москвина! Козинцев, знающий, как Москвин может отреагировать на любую заботу о нем, подозвал меня: «Стасик, идите за Андреем Николаевичем и постарайтесь немедленно увезти его в больницу». Я побежал из павильона. Но сколько ни я, ни другие ни пытались найти Москвина, все было напрасно — он исчез. За камеру сел второй оператор — А. М. Назаров, теперь один из ведущих операторов «Ленфильма».

Прошло два часа. Я поднял голову. На лесах, наверху, стоял Москвин. На глазах у него были другие очки. Он стоял на лесах

и сверху спокойно наблюдал за съемкой. Я шепнул занятому съемкой Козинцеву. Козинцев украдкой взглянул на Москвина и сделал мне знак, чтобы я ничего не предпринимал. Здесь хорошо знали друг друга, и в этом знании была заключена большая человеческая бережность. Москвин как-то незаметно спустился с лесов, незаметно поправил прибор, незаметно подошел к камере, незаметно заменил Назарова за аппаратом. Съемка продолжалась. Потом мы узнали, что осколки действительно попали в глаз, что их вынули, что Москвин съездил за другой парой очков. Но тогда никто не произнес ни слова о случившемся, и, конечно, не сказал ни слова Москвин. Шла работа...

А в следующей картине «Белинский» мы снимали сцену «Зарево». Была большая массовка — люди, жандармы, кареты. Мне доверили руководство вторым планом. Я весь в поту метался по площадке, расставляя людей. Потом для облегчения своей участи я сел верхом на высокую жандармскую лошадь. Где-то произошла заминка, я поскакал, чтобы навести порядок. Лошадь оступилась на склоне дороги. Вместе с лошадью упал и я. Стараясь встать, лошадь била копытами. Удар пришелся в здоровую, очень необходимую ногу. Я почти потерял сознание от боли. Первым, кто подбежал ко мне, был Москвин... а ведь он никогда не бегал.

У него была своя шуточная теория: «Лучше идти, чем бежать, лучше стоять, чем идти, лучше сидеть, чем стоять, лучше лежать, чем сидеть» и т. д. Но это была шутка человека-труженика, привыкшего использовать усилия с наибольшим полезным эффектом.

Помню, как он, заложив руки за спину, медленно шел по Кировскому, направляясь на «Ленфильм». Кажется, никакая сила не может заставить его ускорить шаг. Однако при этой системе ходьбы он никогда никуда не опаздывал, по нему можно было проверять часы. Потому что для него и свое и чужое время было ценностью. В окружающей его спешке, сумбуре, а порой и неразберихе кинематографической жизни, в суетливой погоне за наградами, житейскими удобствами и высочайшими одобрениями он был точен, ясен, честен и постоянен. Да, именно постоянен и в привязанностях, и в склонностях, и в привычках.

В автобусе, едущем на съемку, и в просмотровом зале у него было свое постоянное место. И если какой-нибудь непосвященный новичок занимал его место, то он немедленно и безжалостно изгонялся. Но самое главное, конечно, заключалось не

в этой привычке к месту, не в одежде, а в постоянстве его суждений об истинных ценностях, заключенных в произведении искусства, в человеке, в жизни. В тяжелые времена, когда очень трудно было сохранить честность и великодушие, ни то, ни другое не покинуло Москвина.

Целесообразность, постоянство, сдержанность в проявлении чувств — как легко из этих черт вылепить образ сухого и несимпатичного человека. И иногда людям, поверхностно его знавшим, Москвин и представлялся таким. На самом же деле, при кажущейся черствости, Москвин, на мой взгляд, был очень добрым и легко ранимым человеком. В нем всегда жил огромный интерес и уважение к окружающим.

Я не помню случая, чтобы Москвин, находясь в далекой экспедиции или будучи тяжелобольным, забыл поздравить своих друзей с какой-нибудь датой: будь то Новый год или твой день рождения. Мало того: только ему одному известным способом, преодолевая все неожиданности довольно плохо налаженной в те времена связи, он ухитрялся отправлять свои краткие поздравительные послания с таким расчетом, чтобы они всегда приходили точно в утро отмечаемого в послании события. Эти послания всегда были шутливы, остроумны и проникнуты добрым и веселым чувством. Он не копил душевных богатств, щедро и незаметно он раздавал эти богатства окружающим. И люди платили ему подчас тоже незаметной любовью и, не боюсь сказать, нежностью, о которой он, наверное, к сожалению, не всегда знал.

Я никогда не забуду Москвина на похоронах Сергея Михайловича Эйзенштейна. В первый раз я увидел Москвина, который не смог скрыть своих чувств, свое потрясение. Нет, он был такой же молчаливый, такой же сдержанный, как всегда, но он стоял как-то в стороне от других, в стороне от официальной скорби, от речей, от слез и соболезнований. Он прощался не только с Эйзенштейном, он прощался с большой частью и своей жизни, он прощался с прошлым и с будущим, которое уже не состоится, и в его глазах за толстыми стеклами очков жила какая-то почти детская обида на страшную нецелесообразность, проявившуюся в этой смерти.

Нет, он не был молчаливым. Он просто никогда не использовал слова как блестящую одежду, под которой скрываются тусклая душа и пустое сердце, отсутствие подлинных чувств и неискренность отношений. И о других он никогда не судил по словам. Судил по поступкам, по содеянному, ибо самое горячее словес-

ное сочувствие, выраженное человеку, испытывающему жажду, не стоит отданного ему вами глотка воды.

Когда я подошел к нему, он взял меня за руку, крепко-крепко сжал ее, и я в первый раз физически ощутил, как ему нужно, чтобы кто-то поддержал его и помог ему так же, как он всю свою жизнь поддерживал других.

Когда у меня родился сын, уже на следующее утро я получил телеграмму: «Поздравляю прибавлением. Желаю всего хорошего отроку мамаше. Москвин».

Я был счастлив, что мог ответить телеграммой: «Отрок наречен Андреем».

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Чертово колесо («Моряк с «Авроры»). «Ленинградкино», 1926.
Сцен. А. Пиотровский, реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг, опер. А. Москвин, худ. Е. Еней.

Шинель. «Ленинградкино», 1926.
Сцен. Ю. Тынянов (по Н. В. Гоголю), реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг, опер. А. Москвин, Е. Михайлов, худ. Е. Еней.

Братишка. «Совкино» (Л.), 1926.
Авт. сцен. и реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг, опер. А. Москвин, худ. Е. Еней.

Турбина № 3 («Победители ночи», «Электро»). «Совкино» (Л.), 1927.
Авт. сцен. А. Пиотровский, Н. Эрдман, реж. С. Тимошенко, опер. С. Беляев, А. Москвин, худ. Б. Дубровский-Эшке.

Чужой пиджак. «Совкино» (Л.), 1927.
Автор сцен. В. Каверин, реж. Б. Шпис, опер. А. Москвин, И. Тихомиров, худ. Е. Еней.

СВД («Союз великого дела»). «Совкино» (Л.), 1927.
Авт. сцен. Ю. Тынянов, Ю. Оксман, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг, опер. А. Москвин, худ. Е. Еней.

Новый Вавилон («Штурм неба»). «Совкино» (Л.), 1929.
Авт. сцен. и реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг, опер. А. Москвин, худ. Е. Еней, комп. Д. Шостакович.

Одна. «Союзкино» (Л.), 1931.
Авт. сцен. и реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг, звукореж. Л. Арнштам, опер. А. Москвин, худ. Е. Еней, комп. Д. Шостакович, звукоопер. И. Волк.

Юность Максима («Большевик»). «Ленфильм», 1934.
Авт. сцен. и реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг, опер. А. Москвин, худ. Е. Еней, комп. Д. Шостакович, звукоопер. И. Волк.

Возвращение Максима. «Ленфильм», 1937.
Авт. сцен. Г. Козинцев, Л. Славин, Л. Трауберг, реж. Г. Козинцев, Л. Трау-

берг, опер. А. Москвин, худ. Е. Еней, комп. Д. Шостакович, звукоопер. И. Волк, Б. Хуторянский.

Выборгская сторона. «Ленфильм», 1938.
Авт. сцен. и реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг, опер. А. Москвин, Г. Филатов, гл. худ. В. Власов, комп. Д. Шостакович, звукоопер. И. Волк, Б. Хуторянский.

Актриса. ЦОКС (Алма-Ата), 1943.
Авт. сцен. Н. Эрдман, М. Вольпин, реж.-пост. Л. Трауберг, опер. А. Москвин, худ. Е. Еней, звукоопер. И. Волк.

Иван Грозный. (Первая серия.) ЦОКС (Алма-Ата), 1944. Вышел на экраны 16 января 1945 г.
Авт. сцен. и реж.-пост. С. Эйзенштейн, опер. А. Москвин (павильоны), Э. Тиссэ (натура), худ. И. Шпинель, комп. С. Прокофьев, звукоопер. В. Богданкевич, Б. Вольский.

Иван Грозный. (Вторая серия, сказ второй — «Боярский заговор».) «Мосфильм», 1945. Вышел на экраны 1 сентября 1958 г.
Авт. сцен. и реж. С. Эйзенштейн, опер. А. Москвин, Э. Тиссэ, худ. И. Шпинель, комп. С. Прокофьев, звукоопер. В. Богданкевич, Б. Вольский.

Пирогов. «Ленфильм», 1947.
Авт. сцен. Ю. Герман, реж. Г. Козинцев, опер. А. Москвин, А. Назаров, И. Шифрин, худ. Е. Еней, С. Малкин, комп. Д. Шостакович, звукоопер. И. Волк, Б. Хуторянский.

Белинский. «Ленфильм», 1951.
Авт. сцен. Ю. Герман, Е. Серебровская, Г. Козинцев, реж. Г. Козинцев, опер. А. Москвин, М. Магидсон, С. Иванов, худ. Е. Еней, комп. Д. Шостакович, звукоопер. И. Волк.

Над Неманом рассвет. «Ленфильм» и Литовская студия, 1953.
Авт. сцен. И. Балтушис, Е. Габрилович, реж. А. Файнциммер, опер. А. Москвин, худ. С. Малкин, комп. Б. Дварионас, звукоопер. И. Волк.

Дон Кихот. «Ленфильм», 1957.
Авт. сцен. Е. Шварц, реж. Г. Козинцев, опер. А. Москвин, А. Дудко (натура), худ. Е. Еней, комп. Кара-Караев, звукоопер. И. Волк.

Дама с собачкой. «Ленфильм», 1960.
Авт. сцен. и реж. И. Хейфиц, опер. А. Москвин, Д. Месхиев, худ. Б. Маневич, И. Каплан, комп. Н. Симонян.

СОДЕРЖАНИЕ

Ф. Г. ГУКАСЯН. АНДРЕЙ МОСКВИН

Введение 5
«Чертово колесо» 13
«Шинель» 21
«СВД» 35
«Новый Вавилон» 47
«Одна» 59
Трилогия о Максиме 68
«Иван Грозный» 87
«Дама с собачкой» 104

ВОСПОМИНАНИЯ ОБ А. Н. МОСКВИНЕ

Григорий Козинцев
АНДРЕЙ МОСКВИН (глава из книги) 119

Леонид Трауберг
О МОСКВИНЕ 134

Вячеслав Горданов
МОЙ ДРУГ АНДРЕЙ МОСКВИН 142

Евгений Михайлов
ВОСПОМИНАНИЯ ОБ А. Н. МОСКВИНЕ 154

Анатолий Головня
О МОЕМ МОЛЧАЛИВОМ ДРУГЕ 164

Михаил Блейман
ВПЕЧАТЛЕНИЯ 170

Ионас Грицюс
СТАРШИЙ ДРУГ 179

Ия Саввина
АНДРЕЙ НИКОЛАЕВИЧ МОСКВИН 185

Аполлинарий Дудко
АЛГЕБРА И ПОЭЗИЯ СВЕТА 192

Владимир Пелль
О МОСКВИНЕ 197

Леонид Косматов
ВСТРЕЧИ 206

Станислав Ростоцкий
ВОСПОМИНАНИЯ 216

Фильмография 227

Кинооператор
АНДРЕЙ МОСКВИН

Сборник

Редактор Н. Р. Мервольф
Художник А. Д. Авидон
Художественный редактор Я. М. Окунь
Технический редактор М. С. Стернина
Корректор Л. В. Ухова

Сдано в набор 24/II 1971 г. Подп. к печ. 31/V 1971 г. Формат 60×84¹/₁₆. Бум. типогр. 2. Для иллюстр. мелов. Усл. печ. л. 15,35. Уч.-изд. л. 15,01. Тираж 20 000. М-09906. Изд. № 52. Зак. тип. № 578. Издательство «Искусство». Ленинград, Невский, 28. Ленинградская типография № 4 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Социалистическая, 14.
Цена 1 р. 32 к.