

Григорий Козинцев

ТЫНЯНОВ В КИНО

Писатели по-разному работали в кинематографии. Одни сочиняли сценарии как прозу, печатали их в журналах, издавали отдельными книгами. Перед глазами исследователей оказывался в таких случаях привычный материал: художественная ткань поддавалась литературоведческому анализу (так называемая «специфика кино» не представляет трудности для образованного читателя).

Тынянов написал несколько сценариев, но никогда не стремился их издать. Сочинения эти, на мой взгляд, были отличными, однако не только ими измеряется труд Тынянова в кино. Он, как и другие литераторы той поры, пришел в 20-е годы в здание бывшего кафешантана «Аквариум», где помещалась киностудия «Севзапкино» (теперь «Ленфильм»), не писать сценарии, а строить советскую кинематографию. Этим людей увлекали неведомые горизонты нового дела. То, что кино выросло на улице, являлось «низким жанром», как тогда говорили (демократическим, как бы мы сказали теперь), особенно привлекало. Академизм был тогда не в чести. Юрию Николаевичу и в голову не приходило смотреть на кинематографию с высоты литературной культуры, снисходительно. Он пришел в «Севзапкино», чтобы учиться. Поэтому он смог учиться.

Его интересовал не сценарий, а фильм. Он дописывал и переписывал сцены во время съемки, устроившись в углу грязного ателье, за декорациями. Сочинял в монтажной, только что просмотрев снятые кадры. Приходилось писать на чем попало: на обороте монтировок, монтажных листов. Хранить такие черновики никому не приходило в голову.

День за днем возводились леса. Самая грязная работа казалась удивительно прекрасной. Работали на ходу. Это не метафора.

«Несколько рассказов, написанных мною, образовались по-другому, — писал позже Тынянов. — Для меня это были в подлинном смысле рассказы; есть вещи, которые именно рассказываешь, как нечто занимательное, иногда смешное. Работа в кино приучила меня к значению этих «рассказов друг другу», с которых начинается создание любого фильма».

Рассказывали друг другу обычно, идя на работу, возвращаясь домой. Тынянов придумывал, развивал свои мысли на Троицком мосту, набережных, Марсовом поле. Может быть, просторы петербургского пейзажа сыграли и свою роль в этих устных поначалу рассказах?..

Еще до замысла «Подпоручика Кижее» Юрий Николаевич с увлечением пересказывал случай с царским солдатом, охранявшим голое поле: артиллерийский склад, бывший здесь некогда, упразднили, но приказ о снятии поста забыли отдать, и вот на месте, где стоял некогда склад (а потом и след его исчез), десятилетиями сменялись караульные.

Положение казалось Юрию Николаевичу «занимательным». Он с увлечением рисовал картину, подробно останавливаясь на деталях, как бы опасаясь, что слушатель еще не до конца понимает прелести анекдота. В рассказе с совершенной отчетливостью возникала степь — ни крохотного строения вокруг. Часовой в полной выкладке сторожит пустоту. Приходит другой солдат; по всей форме устава происходит передача поста. Теперь другой часовой несет охрану пустого места. Дежурный офицер проверяет, нет ли упущений по службе.

«Занимательное», разумеется, было не только курьезным. Идея охраны пустоты заключала в себе как бы сгусток бессмыслицы бюрократической системы, абсурдность выполнения буквы закона, лишённого содержания. Из анекдота возникало политическое и философское обобщение.

Не следует забывать, что анекдоты помогли Гоголю написать «Ревизора» и «Мертвые души».

В сценарии «Подпоручика Кижэ» была сцена верховой прогулки Павла Первого. Слух о выезде самодержца облетал город. Закрывались лавки, перепуганные прохожие забегали в подворотни. Шелкали замки в дверях, занавешивались окна. Город вымирал. И тогда по пустым проспектам Санкт-Петербурга, бешено шпоря коня, мчался император.

Сцена не имела прямого отношения к фабуле. Режиссер подсчитал метраж и, выяснив, что сценарий велик, решил сократить кадры прогулки. Тынянов не на шутку взволновался: если режиссер не понял силы как раз этого образа, то, может быть, и фильм ему не стоит ставить?..

Сумасшедшая скачка императора по вымершей среди бела дня столице казалась Юрию Николаевичу чрезвычайно выразительной. В зрительном образе сконцентрировались ужас и безумие эпохи. Не пересказ, а поэтическое выражение — к этому тогда все мы стремились. Пространство, движение, связь вещей — во всем этом хотелось найти не бытовую, внешнюю связь, а внутреннее единство. Вот почему приход Тынянова в «Севзапкино» был так для нас важен. Он обладал в превосходной степени чувством глубины зрительных образов.

К сожалению, не сохранился его сценарий «Обезьяна и колокол», однако некоторые образы — основу замысла — можно воспроизвести по памяти (помогает и сохранившаяся заявка).

Дело происходило в середине XVII столетия. Несколько подлинных документов — голландских и русских — стали основой зрительных метафор. Царь и бояре за озорство и безбожие решили свести со света скоморошье племя. За Москвой-рекой полыхал гигантский костер, подъезжали возы: в огонь летели шутовские гудки, сопелки, волынки. Разыскали еще одного виноватого: колокол вдруг зазвонил на веселый лад. Его приволокли на Лобное место: палачи нещадно били медного преступника плетями, вырвали у него по царскому приказу язык и ухо. Затихла Москва. Умолкли озорные песни. Однако прошло немного времени, и зашелкали и зазвенели по деревьям ложки и бубенчики.

Скоморохи, лишенные всех прав, поротые, с вырванными ноздрями, пошли по дворам. Народное искусство спаслось от казни, удрало из боярских хором, выжило.

Во всех этих замыслах был масштаб обобщения. Размах поэтической идеи.

В воспоминаниях не раз описывалось чтение Тынянова вслух, его талант перевоплощения — почти артистический. И все же читал он свои произведения не по-актерски. Были во всем его тоне особая густота, значительность, подчеркнутость ритма. Так чтец в зависимости от величины зала не только невольно меняет громкость, дикцию, но и сам посыл чувств и мыслей становится иным в многотысячном амфитеатре. Действующие лица Тынянова — от Пушкина до какого-нибудь продажного журналиста или пустякового чиновника — выходили в его произведениях на простор истории. И, читая, Юрий Николаевич ощущал огромность, гул пространства.

Он как бы лепил из множества объемов единый массив. Площади участвовали в действии: Сенатская, Адмиралтейская; было «томительное колебание площадей» и «грозное, оцепенелое стояние площадей» («Кюхля»); предметы одухотворялись, открывалась внутренняя связь между людьми и вещами. Время бродило в крови, проходило током сквозь камень и железо.

Юрий Николаевич ненавидел декламацию, был совершенно естествен, в высшей мере обладал юмором, но, когда он читал, лицо преображалось: суровая строгость и важность появлялись в его облике; тяжелый темный взгляд из-под большого светлого лба устремлялся вдаль, мимо слушателей, и даже если события происходили в небольшой комнате, а слушатель был в единственном числе, автор неизменно старался передать в своем чтении огромность событий и пространства.

Действие его сочинений происходило не только в реальных, точно описанных местах: номерах Демута на углу Невского и Мойки или в

какой-нибудь неопрятной полковой канцелярии, а и на просторе великой страны, государственной истории. Задача состояла не только в том, чтобы правдиво воссоздать вчерашний день, но и в том, чтобы измерить прошлым значение сегодняшнего.

«Мы живем в великое время, — писал он, — вряд ли кто-либо всерьез может в этом сомневаться. Но мерило вещей у многих вчерашнее, у других домашнее. Трудно постигается величина».

В каждый период есть у художников — при всей несхожести дарований — и общие черты: поиски идут в определенном направлении. Искусство первых лет революции имело одной из своих отличительных черт и эту: поиски величины. Революция как бы сразу же изменила точку зрения. Открылась высота, с которой теперь только и стоило видеть жизнь. Вот почему с такой непримиримостью отрицалось тогда все бытовое в искусстве. Неужели достойно стать художником в эпоху мирового революционного переворота лишь для того, чтобы копировать мелочное, пересказывать обыденное?..

Да и что представляла собою эта обыденность? Старое расплзлось на глазах, новое только устанавливалось, каждый день приносил что-то иное, новое.

Только не натурализм, только не быт!.. Под таким лозунгом начало трудиться новое поколение кинематографистов. Поначалу из-за возраста и беззаботности дело казалось простым. Сам угол зрения кинообъектива создавал, как нам казалось, масштаб.

С вышки Ростральной колонны открывается еще большая панорама?.. Завтра снимаем оттуда.

«Величина», казалось нам, — это комсомолка Октябрина, выгоняющая из пролетарского города, через Невский, порт, сбрасывая с крыши Исаакиевского собора, с самолета, хищного капиталиста и

зловредного нэпмана («Похождения Октябрины», как и другие фильмы, о которых пойдет речь, поставлены мною вместе с Л. Траубергом).

Детство прошло скоро. Оно закончилось на маленькой комической. В «Чертовом колесе» мы изо всех сил старались укрупнить события, но масштаб нередко оборачивался неправдоподобностью, переигрышем. И все стало иным, когда в 1926 году началась работа над «Шинелью»; рядом с нами был Тынянов.

«Киноповесть «Шинель» не является иллюстрацией к знаменитой повести Гоголя, — писал Тынянов в либретто фильма. — Иллюстрировать литературу для кино задача трудная и неблагодарная, так как у кино свои методы и приемы, не совпадающие с литературными. Кино может только пытаться перевоплотить и истолковать по-своему литературных героев и литературный стиль. Вот почему перед нами не повесть по Гоголю, а киноповесть в манере Гоголя, где фабула осложнена и герой драматизован в том плане, которого не дано у Гоголя, но который как бы подсказан манерой Гоголя».

Речь шла, конечно, не только о внешних приемах, но и о всем характере образности. Кинематографическое перевоплощение этой образности противопоставлялось иллюстрации; на экран должны были перейти не только герои и отдельные положения, а и сам размах художественного мышления автора. Трудно приуменьшить важность задачи, которую ставил перед собой Тынянов.

Способы ее решения образовались в свое время. Оценить его сценарный замысел можно лишь в сравнении с экранизациями той же поры. «Великий немой» был темным читателем. От классики на экране оставалась лишь выжимка фабулы и внешняя обстановка; остальное считалось «некинематографичным». В особенной чести был быт. Помещики со щедро наклеенными бакенбардами раскуривали длинные чубуки, гусары в расстегнутых венгерках жгли сахарную голову на

скрешенных саблях; перед усадьбой гуляла барыня с болонкой на привязи, строго поглядывая через лорнетку на крепостных.

В этих лентах Тургенев не отличался от Пушкина; Лермонтов походил на Льва Толстого, как родной брат.

Тынянову хотелось показать как бы сгусток петербургских повестей; в сценарии «Шинель» была объединена с «Невским проспектом». При неверном свете фонарей, когда все представляется не тем, что оно есть на деле, когда все лжет на Невском проспекте, начиналась история молодого чиновника; в мертвом департаментском мире кончилась невеселая судьба Башмачкина — маленького человека, нашедшего призрачное счастье в мечте о теплой шинели; униженного, уничтоженного бесчеловечностью.

Мечты Башмачкина — и молодого и уже кончающего свой век — сталкивались с жестокостью жизненного порядка. Как писал Юрий Николаевич в либретто, это был «порядок гротескной канцелярии с нелепыми бумагами, за которыми шевелится чудовишная социальная несправедливость, порядок Невского проспекта с фланирующими шеголями и дамами, опустошенными до крайности, как бы доведенными до одной внешности, страшный порядок страшного гоголевского Невского проспекта, где царствуют кондитер и парикмахер, завивающие и подрумянивающие улицу-труп николаевской столицы».

Тынянов виртуозно использовал черновики Гоголя, отдельные положения, лица, детали из других его произведений. Это была тончайшая и сложнейшая мозаика — создать ее мог только историк литературы. В действии участвовали провинциальные помещики; подобно Ивану Ивановичу и Ивану Никифоровичу, они вели бесконечную и бессмысленную тяжбу (шли и шли прошения, горы бумаг росли в департаменте) ; в притоне гуляли чиновники («нумера» содержал «иностранец Иван Федоров»); незначительное лицо умело брало взятку и становилось значительным лицом...

Все это занимало первые части, потом следовала полностью и в почти неизменном виде «Шинель». Мне теперь трудно судить, имело ли смысл вводить в картину молодость Башмачкина, — на это были у сценариста свои соображения. Способы экранизации могут быть разными: нет порока и в объединении нескольких произведений единого цикла. Думаю, что автор «Кюхли» вряд ли отнесся к творчеству Гоголя с неуважением.

Для нас эта работа имела огромное значение. Произошло, казалось бы, нечто странное: в период увлечения стихией кинематографии, когда все наши интересы были связаны только с этим искусством, мы углубились в гоголевские страницы и уже не могли начитать досыта. Вчитываясь в книгу, сочиненную в век, когда о кино и помину не было, мы открыли для себя новое в возможностях экрана.

Совершенно этого не заметив, мы оказались за партой: учились сложнейшему делу в режиссуре — умению читать. А учил нас этому искусству Тынянов. Как я уже писал, не только сценарием ограничивалось его участие в постановке фильма. Писатель огромной культуры, человек значительно старший, чем были мы (мне тогда был двадцать один год), стал «своим». Он рассказывал ученикам нашей мастерской о Гоголе, читал главы своих сочинений, ничуть не смущаясь, что нередко перед ним занимался клоун Цереп, а после чтения приходил француз с переломанным носом — Лустало: начинался урок бокса. Он радовался успехам тогда еще совсем молодых Сергея Герасимова и Костричкина (игравшего Акакия Акакиевича).

Юрий Николаевич был одним из тех, кто создал сценарный отдел «Ленфильма», кинематографическое отделение Института истории искусств, он написал работу «Об основах кино».

Первого мая 1926 года «Шинель» (снятая и смонтированная в шесть недель) вышла на экран. Это была единственная советская картина в репертуаре декады.

«Радостная травля ленинградской критики на этот раз превысила все, что может представить себе средний читатель, — писал Тынянов, вспоминая выход фильма. — Один критик назвал меня безграмотным наглешом, а фэксов, если не ошибаюсь, предлагал вычистить железной метлой. Это был, кажется, студент вуза, в котором я преподавал. Теперь он хвалит. Другой рассуждал так: классики — народное достояние; сценарист и режиссеры исказили классика: прокуратура должна их привлечь за расхищение народного достояния. Где этот критик сейчас, я не знаю, но боюсь, что он жив и работает».

Наша дружба не окончилась на «Шинели». Тынянов и Ю. Г. Оксман задумали сценарий о восстании Черниговского полка. Они настояли, чтобы постановку «СВД» поручили нам.

«Когда мы с Ю. Г. Оксманом писали сценарий этой вещи, мы хотели в противовес мундирам, безвкусице и параду, данным в «Декабристах» (Фильм поставлен в 1926 году, режиссер А. Ивановский), осветить крайнюю левую декабристского движения, — вспоминал Юрий Николаевич. — Фэксам в этом сценарии понравилась романтика двадцатых годов, и им удалась не хроникальная и не историческая сторона дела, а нечто иное: кинематографический пафос. Картина восстания, где использованы и обыграны все ситуации бережно и расчетливо, — лучшее, что сделали факсы».

Многое в фильме нам совсем не удалось. Однако благодаря авторам перед нами оказались новые задачи, материал, с которым нам еще не приходилось иметь дела. Приходила пора, и каждый из режиссеров первого периода советской кинематографии задумывался над историей революции. Само время как бы заставляло сдать экзамен: чтобы стать художником, нужно было по-своему рассказать о революции, показать ее образ. Наступал день, и каждый из нас — с разной мерой таланта и

успеха — снимал, как развевалось красное знамя, люди шли в бой за свободу.

В «Союзе великого дела» («СВД») нам предстояло показать один из эпизодов декабристского движения. Героичность и одновременно обреченность мятежа, подготовленного людьми, далекими от народа; пламя, на мгновение вспыхнувшее во мраке. Все это хотелось выразить романтическим строем. Образ Тютчева — кровь, пролитая среди вечного полюса, — пожалуй, был наиболее близок пластике, к которой мы тогда стремились.

Едва дымясь, она сверкнула На вековой громаде льдов, Зима железная дохнула — И не осталось и следов.

В самой природе — лютых морозах, кромешной тьме бесконечных ночей, в снеге, льде, метели — мы искали материал для своеобразной трагической пластики. Мы снимали полк до восстания: ровный четырехугольник заснеженного плаца, передвижение геометрических фигур, выровненные по линейке носки сапог, кивера, механический шаг и взмах рук, единообразные лица — усы, бакенбарды, подстриженные на один манер. Монтаж — из кадра в кадр — выстраивал мертвое, лишённое всего человеческого движение, ход военного механизма. Чередовались темные кадры — каре рот — и светлые — одинокие фигуры командиров (тоже на общих планах) на утопанном снегу.

По контрасту с геометрическими, как бы обездушенными кадрами — огонь и вихрь мятежа. Ритмическим мотивом всего монтажного эпизода стал ветер. На натурных съемках теперь часто появлялись аэросани: метель неслась по экрану. Москвин превращал снежный вихрь в светящуюся пелену лучей. Трепетали огни факелов, росла толпа бунтовщиков, ничего геометрического уже не было в очертаниях, веселый мальчишка-барабанщик со счастливым лицом выбивал дробь: над поднятыми руками, над летящими в небо киверами появлялись фигуры главарей. Офицер в очках давал команду, восставший полк уходил не то в

пламя, не то в метель добывать свободу. Тени идущих людей вырастали в крутящихся хлопьях снега, толпа казалась огромной.

Наступало мутное, серое утро, перед мятежниками, вышедшими на снежную равнину, стояли пушки, шеренги правительственных войск, бездушные геометрические формы — черные на белом. Мы ставили себе задачей показать одинокость восставших, ничтожность их сил сравнительно с мощью империи.

Силуэты всадников — штаба карателей, взмах сабли механической фигуры, залпы картечи один за другим, дым закрывал кадр. Наступала ночь, иная, чем ночь восстания. Рваные облака ползли над полем, клубился туман, обволакивая силуэты трупов, занесенное снегом оружие, падаль, волка, вышедшего на добычу. Медленное движение стелющегося дыма создавало зловещий контраст с неподвижностью мертвого пространства, ощущение гнетущей тишины.

Во времена немого кино мы нередко отчетливо представляли себе звук; чисто звуковой контраст определял и эту сцену. Среди занесенных снегом трупов возникало еле заметное движение: раненый мальчик-барabanщик приподнимался, из последних сил заносил над исковерканным барабаном палочки, выбивая дробь, как бы призывая мертвых к бою. Услышав призыв, шевелился еще один человек: близорукий офицер шарил окровавленными пальцами по снегу, находил раздавленные очки, опять терял сознание. На другом конце поля ползла еще одна фигура, тяжелораненый приподнимался, выпрямлялся один над полем боя — последняя живая душа, подымал руку, как бы желая что-то сказать, и падал мертвым.

На «СВД» закончилась наша общая работа с Тыняновым. Однако влияние его на наши фильмы сказывалось и дальше. Задумывая «Юность Максима», мы вспоминали его любовь к подлинным документам, невыдуманым историям. Работая над шекспировскими постановками, я не раз перечитывал его романы и повести.



Григорий Михайлович Козинцев

Думаю, что и «Гамлета» мне было бы ставить гораздо труднее, если бы много лет назад я не работал и не дружил с Тыняновым. Пожатие его дружеской руки помогает мне всю жизнь.

1965