



Индивидуальное и современное в позднем творчестве Юлия Райзмана

А.О. Сопин

УДК 778.5с/р(09)

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется работа в 1960-70-е годы кинематографистов, получивших известность еще в 1920-30-х годах. Особенности адаптации к новым средствам художественной выразительности и сохранения творческих мотивов рассматриваются на примере кинолент режиссера Ю.Я. Райзмана, сотрудничавшего с кинодраматургом Е.И. Габриловичем. Речь идет о совместной работе над фильмами «Твой современник» (1967) и «Странная женщина» (1977), а также о картине Райзмана «Визит вежливости» (1972).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Райзман, Габрилович, оттепель, застой, поколение 1920-1930-х

Когда заходит речь о том или ином временном периоде, возникают имена тех, кто в эти годы заявил о себе. 1920-е – время Эйзенштейна, Роома, Довженко (а не Протазанова), 1930-е – Ромма, Герасимова, Савченко (а не Кулешова), 1950-е – Чухрая и Ордынского, Алова и Наумова, Хуциева и Швейцера (а не Козинцева или Ромма), 1960-е – Тарковского, Калика, Мотыля... Разумеется, было бы странно оспаривать это, так как современников (а их мнение является подчас определяющим в дальнейшем восприятии), в первую очередь, интересует, что несет с собой новый человек. Как говорил шварцевско-гаринский Король в «Золушке»: «Старые друзья – конечно, штука хорошая, но, к сожалению, их знаешь уже наизусть». О том, что «сказки» Козинцева и Юткевича, Райзмана и Хейфица, Роома и Арнштама были к 1960-1970-м годам «уже сыграны», говорить вовсе не приходится.

Напротив, жизненный и творческий опыт ни у кого из них (или почти ни у кого) не приводил к повторению прошлого, а стимулировал новые человеческие и эстетические размышления, синтезирующие то обилие явлений, которое застали «ровесники века». Перекрещивающиеся темы, проблемы, вопросы обуславливались не только общим прошлым, но и человеческими связями: режиссеры были достаточно хорошо знакомы, их группы «пересекались» между собой. Скажем, оператор Ар-

дашников работал с Райзманом и Юткевичем, Олоновский – со Столпером, Пырьевым, Александровым, Райзманом...

Общим было тонкое сочетание ощущения мирового контекста (как в эстетике, так и в политике) с собственным характерным взглядом на мир. Райзман с Ардашниковым придумали для себя определение «хроника и еще чуть-чуть», когда на экране предстает «событие абсолютно достоверное, но в то же время опосредованное через личность художника»¹. Кстати, Ардашников рассказывал автору этих строк, что Юлий Яковлевич был единственным в этом «клубке друзей», кто, не будучи с кем-либо в близких дружеских отношениях, тем не менее, был лоялен ко всем – и все позитивно воспринимали его. Любопытно, что сходное можно заметить и в исторической перспективе: нельзя сказать, какое время было «своим» для Райзмана, – он удачно вписывался в любое десятилетие. Этот «универсализм» во многом позволяет увидеть в творчестве режиссера черты, присущие по отдельности многим его современникам, почему мы и остановимся подробнее на его творчестве.

В 1960-1970-е нашел свое продолжение творческий союз Райзмана и киносценариста Е. И. Габриловича. Последний работал в эти годы как с молодежью, так и с другими режиссерами своего поколения. При ориентации на индивидуальность каждого в его сценариях можно найти и общие черты. Так, у Габриловича и Юткевича в «Ленине в Польше» (1965) событийный ряд определяется ассоциативным мышлением героя, который только еще получает новые впечатления, а потому не может делиться пусть и предварительными выводами. Обсуждение видимого между авторами, героем и зрителем происходит в реальном времени.

В «Твоем современнике» (1967) Габриловича и Райзмана можно выделить два пути построения сюжета. Василий Губа-

нов, прибывший в Москву для добровольного признания собственной неправоты относительно избранного метода добычи каэтана (на угле, а по новым разработкам выгоднее – на нефти), проходит ряд инстанций, встречается с людьми, ждет – события этого плана возникают по логике действия. Одновременно герой размышляет о своем положении, профессиональная

¹ Салынский Д. А. Глаз и сердце кинорежиссера: Диалог критика с оператором Н. Ардашниковым // Искусство кино. 1974. № 11. С. 122.

«Твой современник» (1967, реж. Ю. Райзман)



и общественная проблемы влекут за собой новые, при встречах они пересекаются – так строится второй, ассоциативный, план фильма. Оба они, как видно, также разворачиваются в реальном времени.

Райзман: Начало

Посмотрим на пути формирования такой драматургии в кинематографе Райзмана. В «Летчиках» (1935) центр внимания был не на жизненных явлениях, анализируемых героями, а на раскрытии самих характеров в различных ситуациях, соответствующих новеллам, на которые разделен фильм. В «Последней ночи» (1936) – фильме историческом – Габрилович и Райзман рассматривали неустойчивое положение представителей разных социальных групп в переломной ситуации жизни страны и общества. Естественный жизненный поток как фактор, определяющий драматургию, появился в «Машеньке» (1942). Герои жили своей жизнью, влюблялись, ссорились – их состояния формировали фабулу (например, ревность), а рядом происходили события общей истории (советско-финская война).

Фильмом же, который предложил новую для Райзмана драматургическую модель, стал, на мой взгляд, «Поезд идет на восток» (1947) по сценарию Л. А. Малюгина. Эта картина, несмотря на теплый зрительский прием в качестве лирической комедии, была холодно принята не только современной критикой (зависимой от мнения руководства – как известно, в данном случае скептического), но и последующего этапа – «оттепельной». М. Е. Зак писал в 1962 году: «[Время] не пощадило картину. Сейчас «Поезд идет на восток» "не смотрится"»². Однако время оказалось хитрее, и теперь, в 2011-м, фильм, если воспользоваться тем же «термином», как раз «сматривается». Возможно, дело в естественном неприятии предыдущего этапа. В связи с этим любопытно обратить внимание на два отзыва Н. М. Зоркой о другом фильме Райзмана – «Кавалер Золотой звезды» (1950). Впечатление 1965 года: «<...> дилемма, владеющая всеми мыслями и чувствами героя картины Сергея Тугаринова, была закономерна в том мире пиров, столов буквой «П», жареных индеек и гусей, который отпечатан был на цветной пленке «Кавалера Золотой звезды». <...>. Если пересмотреть сегодня «Кавалера», поражает не только фальшь общей конструкции, но полное отсутствие райзмановского почерка, его режиссерской руки»³. А вот отзыв 2004-го: «<...> [для показа] на фестивале «Белые Столбы» <...> был парадоксально избран «Кавалер Золотой звезды» по роману лакировщика Бабаевского, «компромат» в реноме Райзмана, стыдливо замал-

² Зак М. Е. Юлий Райзман. – М.: Искусство, 1962. С. 162.

³ Зоркая Н. М. Портреты. – М.: Искусство, 1965. С. 214 – 215.

⁴ Зоркая Н. М.
Райзман: Стуски
истории // Искусство
кино. 2004. № 2.
С. 68 – 69.

чивающийся в «приличном обществе» по сей день. Оказалось – режиссерский шедевр. Надо смотреть его фильмы – вот в чем дело!»⁴...

В фильме «Поезд идет на восток» фабула определяется традиционным для литературы и гораздо менее традиционным для кино мотивом путешествия. Герои непреднамеренно остаются вдвоем, и начинаются беседы и споры на самые разнообразные темы, которые и определяют взаимоотношения персонажей. Лирико-комедийный характер фильма подчеркивает самопроизвольность и легкость развертывания диалога. Впервые у Райзмана (да и в целом этот прием не назовешь распространенным в те годы) драматургия опирается не на события, а на разговор – с серьезными вопросами, шутками, иронией (как героев, так и авторов по отношению к ним). Симптоматично, что в 1960-е Малюгин обратится к чеховской работе над новой театральной драматургией и напишет сценарий «Сюжета для небольшого рассказа» (хотя, конечно, сравнивать провал «Чайки» в Александринском театре с неуспехом «Поезда...» у критики было бы преувеличением).

«Твой современник»

Вернемся к «Твоему современнику», в связи с которым Григорий Козинцев вспомнил о Чехове: «Здесь, по заветам Чехова, показаны люди, как они есть в наше время. <...>. Вероятно, Юля – наш лучший режиссер. Он всегда (за исключением, кажется, одного-двух фильмов) ставил "про жизнь"»⁵. При этом «жизнь» предстает, конечно, не в рамках «физиологического очерка» а la «Кинотеатр.doc». Пространство в кадре потому и выглядит естественным, а камера – незаметной, что эта естественность профессионально воссоздана на экране. Аналогично построение фильма: Губанов (И. П. Владимиров) реагирует на события по мере их возникновения в обеих линиях (строительства и сына) – и пытается честно к ним отнестись. Так он поступил и в том переломном моменте, который определил завязку,

а последствия остались за границей фильма, – когда герой узнал о существовании более совершенного метода добычи казтана и решил сменить им тот, что поддерживал ранее.

Тем не менее, Губанов как главный герой всегда находится на острие возни-

⁵ Козинцев Г. М.
[Запись в рабочей
тетради от 13 декабря
1967 г.] // Собр. соч.: В
5-ти тт. Л.: Искусство,
1982 – 1986. Т. 4.
С. 482 – 483.

«Твой современник»
(1967, реж.
Ю. Райзман)





«Твой современник»
(1967, реж.
Ю. Райзман)

кающих вопросов. В свою очередь Ниточкин (Н. С. Плотников), более комментирующий события, нежели участвующий в них, остраивает происходящее своей непосредственностью и непредвзятостью. Ре-

акции Губанова – от адекватного восприятия среды, реакции Ниточкина – от естественного. Например, при известии об очередном «волевом» решении начальства Ниточкин по-детски удивленно вскидывает брови и спрашивает: «Ну что за ерунда?.. Ну как это может быть?..» Губанов же не удивляется, а ждет, прекрасно зная, что конъюнктура меняется гораздо быстрее, чем того требует здравый смысл.

Но именно в борьбе с конъюнктурой Губанов и вступает, когда отвечает на заседании Совета министров на реплику Председателя: «Не такое уж это большое геройство, товарищ Губанов, партия сейчас именно к этому и призывает», – «Я знаю, Георгий Кузьмич, я и сам не раз призывал. Но только, оказывается, одно дело – призывать, а другое дело – самому сделать». Райзман и стремится строить фильм так, чтобы герой не призывал зрителя своим примером, а делал с ним одно дело.

Изобразительно «Твой современник» соответствует распростиравшейся в 1960-е годы тенденции невмешательства: черно-белое изображение, мягкие тона, «тактичность» камеры. Она незаметно следит за движениями героев, но ее «поведение» заранее рассчитано, так как действие не становится неожиданным, а остается естественным. Совсем другую тактику Райзман и Ардашников выбрали на следующем фильме. Оператор пишет в воспоминаниях: «Много споров у нас вызвал вопрос о формате экрана. Режиссер склонялся к широкому экрану [как и в «Твоем современнике» – А. С.], я же, памятуя о картине Юткевича [«Сюжет для небольшого рассказа»], агитировал за широкий формат»⁶, – который в результате и был выбран. Усилившийся интерес к изобразительному ряду был во многом подсказан общими процессами в советском кино тех лет.

«Визит вежливости»

Райзман, однако, выбрал не только новый формат, но и нового сценариста – А. Б. Гребнева. Если «Твой современник» был связан с единым жизненным потоком, то в «Визите вежливо-

⁶ Ардашников Н. М. Я вспоминаю... // «Киноведческие записки». № 94/95 (2010). С. 424.



«Визит вежливости»
(1972, реж.
Ю. Райзман)

внимание девушкой-экскурсоводом Люцией (знакомство уже состоялась, разговор проходит не среди колоннад, а в ночном клубе) представляет своеобразный спор героя советского кино с героиней европейского:

Люция: Хотите, я Вас поцелую?

Глебов: Ну, конечно, хочу! ...Ну что же Вы?!

Люция: Стоит ли, один жалкий поцелуй...

Глебов: Один поцелуй может перевернуть мир!

Люция: Тем более. Зачем нам его переворачивать?..

В следующей сцене они приходят в бар, где встречаются с радикально настроенной молодежью, уже обретшей кинематографический контекст. Несмотря на уверенность, с какой держится Глебов, спор также оканчивается ничем. И тогда моряк решает написать пьесу о гибели Помпей, в которой его alter ego предупредит разлагающуюся древнеримскую цивилизацию о нависшей над ней угрозе. Возникает сразу несколько линий: творческое выражение мыслей героя (он сам становится автором), которое влечет за собой разнообразные перипетии его «театрального романа», и изображение Древнего Рима в аллегорическом плане.

Античные Помпеи имеют двойную природу: с одной стороны, они порождены воображением Глебова, желающего выявить в них сходство с современностью, но с другой – он стремится понять, как там все было в действительности. Этим вызвано

«Визит вежливости»
(1972, реж.
Ю. Райзман)



и режиссерское решение: древний город показан не условно, а во всей пышности, но герои не имеют ярко выраженных примет своего времени, а напротив, напоминают современных. Потерянная Люция и Чужестранец, с кем себя ассоциирует



«Визит вежливости»
(1972, реж.
Ю. Райзман)

Глебов, существуют как бы вне Помпей: они двигаются и разговаривают как современные люди, и, когда они остаются вдвоем, окружающая действительность с портиками и колоннадами (вполне реалистичными) вы-

глядит огромным необжитым пространством. Здесь-то и пригождается широкий формат, использующийся как минус-прием (как когда-то широкий экран у Козинцева – для подчеркивания вертикальной фигуры Дон Кихота).

Публицистическая линия Чужестранца отчасти напоминает «Твоего современника»: герой пытается доказать свою правоту, с ним в лучшем случае вяло соглашаются, но ничего не предпринимают. Или предпринимают выгодное себе, как герой Стрельчика, строящий на принесенном известии карьере. В отличие от других знатных людей Помпей он ироничен и циничен, благодаря чему выглядит современнее: его образ политика, побеждающего на выборах через демагогические обещания безопасности, принадлежит XX-му веку не менее, чем I-му...

Любопытно, что ассоциативное мышление героя не противопоставляется нормированному быту военного корабля, на котором он служит. Можно даже сказать, что перенос этой ясности действий на споры в современной Италии и порождает прямо ту аллегорий в его пьесе (что освобождает авторов сценария от подобных упреков им самим).

Почти все критики отмечали «узнаваемость» (и живость) театральных сцен по сравнению с остальными⁷. Райзмана это, наверное, расстраивало, так как драматургия произведения основывается на трех «точках опоры»: современная Италия, с которой герой спорит, древние Помпеи, с помощью которых спорит, и театр, где спорит (военный корабль является естественным местом пребывания героя, связывающим остальные). Театр выглядит живее, потому что здесь Глебов попадает в тот самый спонтанный жизненный поток, в котором существовали герои «Твоего современника» (в остальных местах-действиях события нормированы – согласно уставу ли, тексту пьесы или политическим спорам).

Ардашников вспоминает: «Райзман попросил меня уговорить Тарковского сыграть роль театрального режиссера. Я

⁷ Соловьева И. Н. Глазами Андрея Глебова // Искусство кино. 1973. № 8. С. 75 – 76; Зоркая Н. М. Фильмы и режиссеры // Проблемы современного кино. Сб. – М.: Искусство, 1976. С. 80.

⁸ Ардашников Н. М. Я вспоминаю... // «Киноведческие записки». № 94/95 (2010). С. 427.

честно долго убеждал Андрея, но тот был занят своим «Солярисом». В результате снимался Эйбоженко, он почему-то напоминал Райзману Андрея Тарковского. Я этого не находил, но не спорил»⁸. Честно говоря, я тоже не нахожу. Глебов не является заметной театральной и литературной личностью, но мы давно следим за его замыслом, знаем о творческих амбициях, что позволяет воспринимать его в образе Автора. Появление Тарковского ввело бы уравнивающую оппозицию со стороны театра, со стороны режиссуры. Персонаж Эйбоженко проигрывает традиционные клише (недоверчивость к директору театра, нервность на репетициях), но в один ряд с Глебовым, главным героем, конечно, не становится.

В свою очередь актриса театра в исполнении А. С. Демидовой как раз воплощала образ не обобщенно-символический, а реалистический: актерское мастерство и профессионализм совершали метаморфозу из циничной и окруженной бытовыми деталями женщины – в символический образ спасительницы древнего города на сцене. Демидова сердилась на такую гротескную трактовку: «Я считала такой перепад внешности излишне шаржированным и спорила с Райзманом, но зритель и критика его приняли, и я еще раз убедилась в шутливой истине, что «кино – искусство грубое» и что с режиссерами спорить не надо...»⁹ Между тем это «заземление» было необходимо Райзману для перехода от условно-аллегорического и международно-политического плана фильма к человеческому, частному – в конце фильма, что перекидывало своеобразный «мостик» к следующей картине, где не будет уже даже публицистических мотивов «Твоего современника», а только частная жизнь – к «Странной женщине» (1977).

⁹ Демидова А. С. Вторая реальность. – М.: Искусство, 1980. Вклейка с фотоилл.

¹⁰ Гребнев А. Б. Записки последнего сценариста. – М.: «Алгоритм», 2000. С. 115.

«Странная женщина»

Эту картину Райзман начинал с двумя сценаристами: Габриловичем и Гребневым. Последний в процессе написания от нее отошел, а затем презрительно заметил в воспоминаниях: «Идея там торчит, и она, не в обиду будь сказано авторам, не новая. Такая вот «Анна Каренина» на советский лад, и тоже с рассуждениями, но без поезда в финале»¹⁰. Поезд, кстати сказать, в финале есть, только он, действительно, героиню не убивает, а увозит в неизвестное будущее. От параллелей с «Анной Карениной» Райзман вроде бы не отказывается, но

«Странная женщина» (1977, реж. Ю. Райзман)





«Странная женщина»
(1977, реж.
Ю. Райзман)

¹¹ Цитирняк Г.
Райзман-83 // Искусство кино. 1984.
№ 3. С. 73.

¹² Там же. С. 73.

мое»¹¹. Непримиримость «странной женщины», однако, основывается, по Райзману, на желании «чувствовать мужскую силу, мужскую руку <...>. А ее-то она как раз и не ощущает»¹².

Эти слова почти дословно совпадают с монологом героини фильма «Поезд идет на восток»: «Я хотела бы встретить человека, с которым мне было бы интересно всю жизнь, я бы хотела выйти замуж, но как я могу это сделать, когда Вы – даже Вы! – оказываетесь таким неумным и нечутким человеком», – что подтверждает режиссерское возвращение к прежнему образу на новом этапе. Если Зинаида (в «Поезде...») раскрывалась в диалогах, то Женя (И. П. Купченко) только однажды вступает в дискуссию с Андриановым (Лановой) – и та оканчивается ничем. В результате определяющими становятся поступки, незначительные реплики, язвительные характеристики. Такое различие героинь, впрочем, объясняется не столько временной дистанцией, сколько возрастной (Зинаида рассуждает о браке, не вступая в него, в отличие от Жени, уходящей сначала от мужа, а затем от возлюбленного). Но смена возраста подобной героини – свидетельство временного различия между фильмами.

В первой части фильма героиня ищет любви, а подчеркну-

то материальная среда, светлые люди образуют оболочку предсказуемости обыденной жизни. Во второй части Женя уже опасается контактов с внешним миром, хотя он, напротив, поворачивается к ней (и отношение матери, и появление в ее жизни нового мужчины, на чувства которого она не стремится отвечать). На этот раз жизненный поток не ставит события перед героиней. Они разминутись.



«Странная женщина»
(1977, реж.
Ю. Райзман)

Правда, вследствие реалистичности бытовой среды, остается неясным состояние героини до начала действия (если оно было таким же, как в первой части, фильм оказывается неуравновешенным и нелогичным) – но это «запрещенный» вопрос по отношению к любому произведению.

Финал с поездом уравнивает линии: героиня «оживает», но неизвестно, что ждет ее впереди – по-прежнему ли отчужденный мир или новая жизнь? Это опять-таки не входит в поле интереса авторов, которые сосредоточены в «Странной женщине» на анализе эмоционального состояния, а не путей вхождения в него и выхода. Можно искать здесь социальные параллели (о сохранении жизненных импульсов в период «застоя»), но вряд ли это будет правомерно. Совершив экскурс в социополитическую область в «Твоем современнике» и «Визите вежливости», Райзман возвращается к картинам частной жизни, как вернется к ним герой его следующей картины – Абрикосов («Частная жизнь», 1982), но это уже будет другая история и другое десятилетие...

Райзмана всегда интересовала жизнь индивидуума в историческом потоке. Талант Габриловича – выражать субъективный человеческий план – послужил поводом к их многолетнему сотрудничеству. В «Твоем современнике» герой был вовлечен в рефлексии поздней «оттепели», героиня «Странной женщины» пыталась осознать роль женщины в эпоху НТР. Менялись исторические условия и адекватные им средства выражения, но сохранялся мотив равнодушного отношения человека к социальной среде.

В статье шла речь лишь о таких представителях старшего поколения советских кинематографистов, как Райзман и Габрилович. Однако присущая им способность сопрягать ведущие линии своего творчества как с эстетическими, так и с этическими особенностями времени была характерна для многих их ровесников.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ардашников Н. М. Я вспоминаю... // «Киноведческие записки». № 94/95 (2010). С. 416 – 443.
2. Гребнев А. Б. Записки последнего сценариста. М.: «Алгоритм», 2000.
3. Демидова А. С. Вторая реальность. М.: Искусство, 1980.
4. Зоркая Н. М. Портреты. М.: Искусство, 1965.
5. Зоркая Н. М. Райзман: Сгустки истории // Искусство кино. 2004. № 2. С. 65 – 82.
6. Салынский Д. А. Глаз и сердце кинокамеры: Диалог критика с оператором Н. Ардашниковым // Искусство кино. 1974. № 11. С. 110 – 124.
7. Соловьева И. Н. Глазами Андрея Глебова // Искусство кино. 1973. № 8. С. 65 – 77.
8. Цитриняк Г. Райзман-83 // Искусство кино. 1984. № 3. С. 71 – 93.