

Яков БУТОВСКИЙ

«ПЕРВОРОССИЯНЕ» (1966–2009)

В августе 1966 года главный инженер «Ленфильма» Иосиф Николаевич Александр предложил мне поехать в командировку на Кавказ в экспедицию фильма «Первороссияне». Я согласился, не задумываясь: никогда не был на Кавказе, звукооператор фильма Тигран Силаев—друг с институтских времен, оператор—Евгений Вениаминович Шапиро, с которым я успел подружиться уже на студии... Но все-таки спросил, почему посылают меня,—если из экспедиции шел брак, туда ездили руководители Отдела технического контроля. Александр сказал: «Вот и поговорите с Соней...»

Начальник ОТК Софья Аркадьевна Элькинд (для меня—Соня, но на «Вы») пояснила: Шапиро работал на «Крепостной актрисе»¹ и прекрасно знает, что снимать на широкий формат нужно с учетом последующей выкопировки на широкий экран². Но он не всегда это делает из-за давления режиссера Жени Шифферса, ничего в кино не понимающего. Шифферс—это тоже проблема. Она поссорилась с ним еще во время кинопроб. А я с ним не сталкивался, поэтому мне будет проще.

Соня подробно рассказала о претензиях к экспедиционному материалу (рабочий позитив уже был отправлен в группу)—кроме «неучета выкопировки» это нестыковка по цвету кадров, которые, вероятно, будут монтироваться подряд, плохой проработки фактуры камня, чего-то еще... Но ОТК ничего не забраковало, материал, в общем-то, не очень критичен, многое зависит от цветоустановки, которую делали наугад, не зная точного замысла режиссера и оператора. Так что у работников ОТК нет официального повода для поездки. Нужно лицо нейтральное (я был начальником научно-исследовательской лаборатории студии), которое разберется во всем там, на месте и предупредит возможный брак.

Соня дала мне режиссерский сценарий, я прочел его в самолете. Поразил он не столько необычным поэтическим и эпическим решением, сколько тем, что первой под ним стояла подпись режиссера фильма А.Г.Иванова—Гаврилыча, как его за глаза звали на студии. Он руководил 2-м Творческим объединением (2ТО). В последнее время там появились фильмы, «отличные» один от другого, и, главное, от требуемого начальством: «Долгая счастливая жизнь» Г.Ф.Шпаликова, «Помни, Каспар» Г.Г.Никулина, «Мальчик и девочка» Ю.А.Файта. Но в то же время 2ТО активно пополняло «ленинину», а сам Гаврилыч не так давно с размахом снял вполне соцреалистический сериал «Поднятая целина». А тут явно новаторские «Первороссияне»! Кстати, главным конфликтом они были схожи с шолоховской эпопеей: столкновение между приезжающими из города борцами за светлое будущее и местными, у которых «обобщают» землю...

О проблемах с операторами при запуске фильма в производство я слышал только краем уха. Подробности узнал уже по дороге в Теберду, где разместились съемочная группа, от Тиграна Силаева—вместе с администратором он встретил меня в аэропорту Минеральных Вод.

Через 9 дней, в Ленинграде, я записал свои впечатления о поездке на Кавказ:

03.09.1966. Е.Л.Шифферс. «Первороссияне»³.

С 26.08. по 1.09. я был в командировке в Теберде, где работает в экспедиции съемочная группа «Первороссияне». Там я познакомился с Е.Л.Шифферсом.

Сначала история. Сценарий «Первороссиян» написан О.Берггольц по ее поэме. Возилась она с ним долго, и еще года два возился А.Г.Иванов, пытаясь из него что-то сделать, и, в конце концов, уже готов был от него отказаться, понимая, что получается повторение пройденного, что ничего нового он не может сделать с традиционно-реалистическим сценарием. Тут и появился Шифферс, который предложил превратить все в киносценарию, в трагическую кинопоэму.

Шифферс пришел из театра. Учился у Товстоногова, поставил 5 спектаклей—каждый оказался событием. В театре им. Ленинского комсомола, куда он был отправлен после института, поставил к юбилею Шекспира «Ромео и Джульетту». Спектакль прошел всего 5 раз и был снят, а Шифферс обвинен в формализме и чуть ли не в фашизме. Из театра его выгнали. Долго он ходил без работы, поставил два спектакля в захудалых театрах (на Литейном и на Рубинштейна)⁴ и как-то попал к Гаврилычу. Как это случилось, я не знаю, но, во всяком случае, он взялся сделать из Берггольцевского сценария вещь.

Делал он это не один, а со своим другом-художником (тоже театральным и тоже левым)—М.Щегловым. Прежде всего, они свели до минимума фабулу и диалог, оставив только отдельные ключевые эпизоды и реплики. Весь фильм разбили на главы и дали каждой главе свой цвет. Уже в сценарии (режиссерском) видно то значение, которое они придают музыке, ритму, стихам, введенным в фильм. Уже в сценарии намечены повторы композиций (сцена похорон жертв революции и сцена поджога пшеницы и др.).

В Теберде в первый же день на съемках я увидел удивительные вещи. Гаврилыч сидит в сторонке в тени зонта и пишет мелким почерком мемуары⁵. Командует Шифферс. Командует громко, грубо, но, если и орет на кого-либо, то справедливо. Работают все в каком-то едином ритме, который задает он сам. Работают все быстро и точно. Сам он работает безукоризненно точно.

Снималась сцена, когда местные старожилы смотрят на пашущих коммунаров (обратная точка «пахотного поля»). В кадре 2 актрисы, 1 актер и 12 человек массовки. Они должны стоять по склону горы. Гора выкрашена в *желтый* цвет, камни-валуны перед ней—в *желтый* с золотистой подцветкой, земля на пологом склоне слева—*черная*. Все актеры и массовка в *черных* костюмах. Одна актриса—Ефимия—в *красном*. Но поразила меня не раскраска природы, а то, как Шифферс абсолютно точно, почти без поправок компоновал кадр и мизансцену (кадры статичные, движение минимальное). Статистов он вколачивал буквально, как гвозди: «Вы сюда. Чуть ле-

вее. Стоп. Следующего...» Особенно удивительно все было потому, что он не мог заранее продумать всю расстановку и композицию: выбранная и подготовленная накануне точка съемки была перед самой съемкой заменена на почти противоположную. Но он настолько хорошо знает, что он хочет, что даже такая перемена не сказывается на темпе работы. В некоторые дни они давали по 150–200 полезных (!) метров, а однажды даже все 300.

В работе с актерами чувствовалась та же уверенность. Никаких колебаний, никаких «Попробуем так...» И требовательность. Точно продуманные, пластически яркие позы и задача актеру оправдать их игрой. Я невольно вспомнил эйзенштейновского «Ивана». Да и вообще вся обстановка какая-то эйзенштейновская—огромное внимание к композиции, к цвету, к пластике. Отсюда и роль художника. И при этом—статичная композиция, заранее предусмотренные режиссером точка съемки и ракурс камеры, что фактически сводит на нет роль оператора (учитывая, что это цветная картина и на натуре вопросы света имеют не очень большое значение).

Картину начинал Анатолий Михайлович Назаров. Человек он не очень умный и не очень культурный. Ремесло у него есть. Он считает себя реалистом, но по сути это не реализм, а, если можно так сказать, «фотографизм». Весь подготовительный период он спорил с Шифферсом и Щегловым, скрипя зубами, снял пробы так, как они хотели, и перед самой экспедицией сделал финт, чтобы подчинить их себе. Для этого он отказался от картины, справедливо считая, что из «мэтров» никто на нее не пойдет, чтобы не испортить с ним отношения и в порядке солидарности в борьбе с «этим шифферином» (так зовут Шифферса на студии), а молодые не пойдут по первой причине, да и Гаврилыч молодого не возьмет. Но тут произошло непредвиденное: в этот же момент отказался от картины Е.Шапиро, который провел с Ольшвангером подготовительный период по «Его звали Роберт» и в последнюю минуту с ним поссорился. Шапиро сходу согласился идти на «Первороссиян», и Назаров остался с носом, так как был уверен, что, в конце концов, к нему придут с поклоном, и тогда он будет диктовать условия.

Как рассказал мне Шифферс, поначалу отношения у них с Шапиро были худые. Шапиро, оказавшись по сути дела «камермэном» (т.к. свет ставит второй оператор Костя Соловьев—и ставит, кстати, очень профессионально, а камеру ставит Шифферс), глухо сопротивлялся всему, но вынужден был подчиняться Шифферсу. Уйти с картины он не мог, так как это был бы третий уход подряд (до этого он отказался—в подготовительном периоде уже—от «Катерины Измайловой» и от «Роберта»), и, кроме того, надо было держать марку перед Назаровым и другими, которых Назаров настраивал против него.

Но при съемке одного кадра (большая панорама пахоты) он, по словам Шифферса, «сломался» (очень характерный для Шифферса оборот). Я понимаю так, что он (Шапиро) уловил, что нужно Шифферсу и Щеглову, и уже смог сам предложить что-то, что они при-

няли. Дальше они работают дружно, и в разговоре со мной Евгений Вениаминович говорил о Шифферсе, как об очень талантливом человеке и прекрасном организаторе. «Конечно, у него есть черты бонапартизма», сказал Шапиро. Интересно, что в первый же день, невольно сравнивая Шифферса с Эйзенштейном и ища черты внешнего сходства, я подумал, что он все-таки больше похож не на Эйзенштейна, а на Наполеона.

Как всегда на «Ленфильме», группу выпихнули в экспедицию без всякой технической подготовки, которая, конечно, была очень нужна, учитывая специфику картины и полное отсутствие кинематографического опыта у Шифферса и Щеглова. Тут им не повезло из-за Назарова, который всячески сопротивлялся техническим пробам. Отсутствие подготовки очень сказывается на экспедиционном материале. Видимо Шифферс и Щеглов считали, что на экране будет все так, как они видят глазами. Поэтому они широко использовали дешевую клеювую краску, которая съела фактуру дерева, камня и т.д. Самое плохое то, что все это уже не переснимешь. Не учитывали они и выкопировку на широкий экран.

Вот эти-то технические огрехи и послужили поводом для моего разговора с Шифферсом; разговор продолжался больше двух часов и очень скоро перешел с проблем технических на проблемы творческие, одновременно мы перешли на «Женя» и «Яша» (но на «вы»).

Больше всего меня удивило то, что он сам считает работу не принципиальной для себя, а какой-то проходной. Он написал сценарий «из деревенской жизни» и уже сдал его на «Ленфильм». Надеется его поставить: «Конечно, фильм будет черно-белый».

О «Первороссиянах» он сказал: «Они еще не представляют, что это будет за фильм». Монтировать он собирается сам, причем совсем не по режиссерскому сценарию. Зашла (в связи с монтажом) речь о музыке. Я сказал, что удивлен приглашением Андрея Петрова. Он «шлягерник», а тут, по-моему, нужен композитор исконно русский, вологодский (я имел в виду Гаврилина). Женя сказал: «Просто он хороший друг Миши Щеглова. И, кроме того, хочет попробовать свои силы в этом жанре. А если у него ничего не получится, мы просто подложим Прокофьева и Баха»⁶.

Я спросил Шифферса, любит ли он Эйзенштейна. «Я очень люблю Довженко», — ответил Женя. Дальше выяснилось, что Эйзенштейна он совсем не знает, ничего не читал и, вроде бы, даже ничего не видел. «Но ведь то, что вы делаете, — это же гораздо ближе к Эйзенштейну, чем к Довженко». — «Может быть, но самый великий фильм, который я видел, — “Земля”. В ней есть какой-то гениальный наив... А недавно я видел “Звенигору”. Это потрясающе! Эти сны... Ведь все, что сделал сейчас Феллини, ни в какое сравнение не идет».

В этой записи почти ничего не сказано о технических проблемах, из-за которых я оказался в Теберде. Да их и не было. Шапиро, естественно, хорошо знал об «учете выкопировки» и следил за этим; согласился, что два-три кадра, снятые в самом начале, критичны. Но с момента, когда он на-

шел общий язык с Шифферсом, с этим все в порядке. Нестыковки по цвету иногда делались специально—по замыслу Шифферса и эскизам Щеглова, большинство же—неточная цветоустановка при печати рабочего материала. После такого разговора мне, вроде бы, и не нужно было говорить с Шифферсом, но он был мне очень интересен, и как повод для разговора я использовал поручение главного инженера.

Потом в Ленинграде я не один раз встречался с Женей—на студии, пока шли павильонные съемки, иногда специально заходил к ним в павильон, иногда смотрел рабочий материал в ОТК вместе с двумя Женями (второй—Шапиро), в Доме кино или в гостеприимном доме его друзей Чумаков—сценаристки Майи и оператора Володи. При встречах Шифферс был приветлив, когда была возможность побеседовать, охотно это делал—мы говорили о недавно увиденных фильмах, но больше о тех, которые Женя собирался поставить. Первым должен был стать деревенский фильм. Я читал отдельные куски сценария, детали не помню, но сохранилось общее ощущение того, что деревенская тема ему ближе, что «Первороссияне»—это проба пера, проверка возможностей кино, а этим фильмом он скажет новое слово. Еще он говорил о своих взглядах на искусство, скорее даже на философию искусства, и, признаться, иногда мне было трудно следить за ходом его мысли... Был я и в числе провожающих, когда он окончательно уезжал в Москву. Близкой дружбы у нас не получилось. Вероятно, причина была во мне...

...Один день командировки я почти полностью провел с Тиграном. В Теберде шел дождь, снимать нельзя (мне повезло—назавтра после приезда я попал на съемку, единственную за все дни командировки), а Тиграну нужна была фонограмма шума горной реки. На своем тонвагене он отправился в Архызское ущелье на реку Зеленчук и взял меня с собой...

(Позволю себе отвлечься—Кавказ при первом знакомстве мне не очень понравился. Я до этого много времени провел на Тянь-Шане, в том числе и на озере Иссык-Куль—сравнения с мощью и красотой «небесных гор» тебердинские «зеленые пригорочки» абсолютно не выдерживали. А вот Архыз меня в какой-то степени с Кавказом примирил. Я даже удивился, почему Шифферс, Шапиро и Щеглов выбрали Теберду, а потом сообразил, что выбрали не они, а администрация съемочной группы—в Теберде была турбаза, что очень облегчило размещение и кормление людей.)

...Мы с Тиграном сидели на покрытом нежно-зеленой, мягкой травой берегу Зеленчука и размышляли—почему Александр послал меня в эту явно бессмысленную командировку? Решили, что ее спровоцировал Назаров, когда посмотрел первый материал, прибывший из экспедиции⁷. Александр явно тянул с решением вопроса о командировке кого-либо из ОТК для разбирательства на месте, но, очевидно, Назаров его «допек». В результате я поехал в Теберду, когда экспедиция практически завершалась.

Тигран хорошо знал Назарова (работал вместе с ним на печально-знаменитом «Залпе «Авроры»⁸), мне тоже приходилось общаться с ним по разным поводам. Мы сошлись на том, что Анатолий Михайлович вовсе не был склочником, и тем более неожиданным казалось его поведение в этой истории. По-видимому, причина столь бурной реакции была в том, что про-

думанная «антишифферская» кампания рухнула по вине именно Жени Шапира, его друга.

Они дружили со времен Кинотехникума, рядом работали в Цехе обработки пленки, проявля негатив и печатая «Новый Вавилон». Оба были под наблюдением Москвина, Назаров даже работал «на равных» с ним на «Простых людях» и «Пирогове», Москвин заменил Шапира, когда тот заболел во время кинопроб «Золушки». В тяжелые годы малокартинья Москвин устроил друзей на «Александра Попова», и оба получили Сталинские премии... Появление друга Жени на «Первороссиянах», Назаров, судя по всему, воспринял как предательство и даже не пытался учесть и ту ситуацию, в которой оказался тогда Шапира, и то, что Шапира был главным оператором 2ТО и просто по должности должен был спасти «юбилейный» фильм.

В октябре 1967 года я был на приемке «Первороссиян» дирекцией и худсоветом студии, и в моей тетради появилась такая запись:

На днях посмотрел в окончательном виде «Первороссиян». В целом картина мне нравится, хотя многое оказалось ниже ожидаемого уровня.

Вокруг картины споры. Некоторые (например, Чумаки) восторженно относившиеся к картине, пока видели материал, резко изменили свое отношение, когда увидели ее смонтированной. Козинцев, которого специально вызвали с дачи на худсовет, чтобы поддержать «новаторов», сказал после худсовета: «Не понимаю, зачем нужно было что-то поддерживать, ведь эта картина абсолютно “про их”».

На меня материал производил огромное впечатление, и от готовой картины я ожидал большего, но, тем не менее, я не могу сказать, что она уж совсем не оправдала моих надежд. Безусловно, оправдал себя сам принцип статических, графических кадров, цветовое решение и пр. Слабее получились разговоры. Видимо, не найден необходимый интонационный оттенок (может быть, к тому, что нужно, в какой-то степени приблизился Краско). Многие просто технически недотянуто. Очень испортил картину новый конец, сделанный Шапира (Иванов болен, Шифферс после худсовета⁹ ушел со студии, так как отказался что-либо переделывать). Не без помощи, а, скорее всего, благодаря помощи Димы Молдавского и Тарсановой, Шапира заменил заключительный кадр фильма—черный Ленин (Честноков) на красном фоне печально-вопросительно смотрит в глаза зрителям—на помпезное знамя коммуны перед памятником Ленину у Финляндского вокзала. Этот конец—кошмарный удар по картине. Монтажные сокращения, которые сделал Шапира, также не пошли на пользу.

Не на высоте музыка Каретникова. Особенно, по-моему, слаб похоронный марш в начале картины, а он ведь в значительной степени задает тон всему фильму.

Фильм с такой историей как «Первороссияне» не мог кончиться «просто так». Нужен был какой-нибудь заключительный трагикомический эф-

фekt. Был и он! После первых просмотров смонтированного фильма редакторы и дирекция потребовали таких поправок, что Иванов слег с инфарктом, Шифферс, как уже сказано, категорически отказался что-либо менять, и вынужден был уйти со студии. Наверно, впервые в истории кино монтажными поправками готового фильма занимался... оператор!

Шапиро долго сопротивлялся и поправкам, и, особенно, пересъемке финального кадра, но, в конце концов, вынужден был все это сделать. И снял в павильоне кадр со знаменем, которое развевалось с помощью ветродуя перед плохо покрашенной гипсовой копией памятника Ленину у Финляндского вокзала. Фоном всей этой, почти пародийной композиции стал изображающий небо кусок фанеры, покрытой синей клеевой краской...

Почти сразу после сдачи фильма я записал для журнала «Техника кино и телевидения» интервью с Шапиро об опыте съемки широкоформатных фильмов. В числе прочего он сказал: «Большие размеры экрана при точно найденных композиционных и цветовых решениях кадра открывают, с моей точки зрения, грандиозные возможности; обладая новым эстетическим качеством, они производят колоссальный психологический и эмоциональный эффект восприятия изображения»¹⁰. (Когда я перепечатывал сейчас эту записанную на магнитофон фразу, не очень-то похожую на устную речь, я как будто вновь услышал голос Евгения Вениаминовича, его кавказский акцент и, казалось бы, неприятную, но у него почему-то симпатичную манеру говорить длинными, «научнообразными» предложениями, да еще и не без патетики).

В 1967 году я видел фильм дважды (на худсовете и на Технической комиссии «Ленфильма») именно на большом экране. Проекция шла с еще новых и хорошо отрегулированных широкоформатных кинопроекторов, с фильмокопии шириной 70 мм—эталонной, напечатанной при участии Шапиро. «Колоссальный психологический и эмоциональный эффект восприятия изображения» был, как говорится, налицо. Фильм хорошо запомнился...

После более чем сорокалетнего перерыва я посмотрел «Первороссиян» на DVD, изготовленном в Госфильмофонде России для показа на кинофестивале «Белые Столбы». Смотрел на телевизоре с экраном 24 дюйма по диагонали; по нынешним временам это один из самых распространенных размеров. Смотрел и невольно сравнивал...

Поначалу, в первой же «главе» возникло некоторое беспокойство: показалось, что «нестыковка кадров по цвету», которая беспокоила Сою Элькинд и которая в каких-то местах в фильме действительно есть, в этой видеокопии усилена. Но довольно скоро на кадрах, которые лучше запомнились, я убедился, что только показалось. Окончательно примирила меня с цветом глава «Пианино»—она уже при первом просмотре на широкоформатном экране произвела на меня очень большое впечатление, особенно по точно выбранному синевато-серому общему тону. Он хорошо запомнился, таким же был и на экране телевизора. И даже те, кто увидят фильм только таким образом, не смогут забыть крупный план настройщика (эту микро-роль блестяще сыграл художник фильма Михаил Савельевич Щеглов) и кадр

синевато-серой заводской стены, в которой открывались ворота в прокатный цех, освещенный желто-красными отблесками раскаленного железа. Из проема ворот Петя Гремякин, сын главного героя, вынес в синевато-серый мир красно-желтое знамя коммуны... Оно еще раз мелькнуло в последнем кадре главы и быстро исчезло в тумане, уносимое набирающим скорость поездом...

После худсовета я записал: «В целом картина мне нравится». После просмотра на телеэкране я такое никогда бы не написал, ибо то, что цвет воспроизведен достаточно точно, фильм не спасает—в таком «узкоформатном» виде фильм 1967 года «Первороссияне» просто не существует, мы смотрим что-то другое...

Попробую объяснить это на примерах. Крупный план Феодосия (И.И.Краско) в сцене пахоты. На телеэкране, почти во всю его высоту, очень выразительное лицо на фоне нерезкой вертикальной скалы. Общий цвет кадра—грязновато-зеленый, похожий на цвет вытащенных из воды подсыхающих водорослей. Вы видите все сразу, нерезкие светлые и темные пятна скалы кажутся специально организованными, кадр долго стоит на экране и в них даже можно что-то высмотреть...

А теперь представьте себя перед огромным экраном, края которого вы видите не резко, боковым зрением, и, если захотите разглядеть некоторые пятна фона, вам надо будет перевести глаза или даже повернуть голову. Но вы не можете оторвать взгляд от лица—лица фанатика. Особенно важно то, что общий, в какой-то степени мертвенный тон лица оживлен смотрящими на вас исподлобья, но *голубыми* глазами и *чуть розоватым* оттенком губ и ушей. На телевизоре это можно увидеть, только подойдя к экрану почти вплотную¹¹.

Другой пример—сцена первой встречи коммунаров с Шураковым—Ю.А.Паничем. Длинный, снятый панорамой с высокой точки кадр проезд Шуракова вдоль реки и через нее... Камера все время держит фигурку всадника в центре кадра. Мы еще не знаем, кто этот всадник и зачем он едет к коммунарам. Но в этот проезд врезаны крупные планы коммунаров, прижатых то к одному, то к другому краю кадра. При огромном экране зритель невольно на каждый такой кадр поворачивает голову и вместе с напряженными взглядами героев эти повороты усиливают беспокойство.

Такому ощущению помогал и стереофонический звук, сопровождающий панораму. Работали все шесть каналов, зритель был погружен в нарушающую вечный покой гор, очень точно созданную Силаевым звуковую атмосферу. Музыка, сильный шум горной реки (временами он перекрывает музыку), всплеск от ударов ног коня по воде на мелководье... Все это сбалансировано с меняющимся, благодаря панораме, изображением и тоже создает ощущение угрозы.

По тому же принципу нарастающей угрозы снят и разговор Шуракова с коммунарами. Лицо его чуть вправо от центра кадра, небольшой сдвиг уравновешивается головой коня слева. Коммунары стоят плотной группой, занимающей всю ширину экрана и, чтобы увидеть реакцию каждого, нужно поворачивать голову. Врезанные в сцену разговора крупные планы коммунаров также скомпонованы не по центру. И только после того, как Шураков, посоветовав гостям убираться, сел на коня и уехал (это показано отраженно, движениями головы коня), появляется прямо по центру кадра круп-

ный план Гремякина—В.П.Заманского. На вопрос: «Есть ли тут советская власть?»—он отвечает: «Нет, так будет».

Я описал эпизод таким, каким увидел и услышал его при просмотре на очень большом экране. Если смотреть фильм на плоском экране видеопроекции или телевизора, изображение воспринимается целиком, звук идет только от экрана. При этом пропадает прекрасно организованное создателями фильма в широкоформатном варианте нарастание беспокойства, связанное с дополнительной, можно даже сказать—физиологической, реакцией зрителя (повороты головы, мощное, временами давящее звуковое напряжение)¹².

Позволю себе сравнение не по уровню художественного мастерства, а по впечатлению, которое изображение производит. Для меня просмотр «Первороссиян» на DVD и просмотр их на широкоформатном экране отличаются примерно так же, как репродукция «Страшного суда» Микеланджело в формате А4 отличается от великой фрески, когда смотришь на нее в Сикстинской капелле...

Госфильмофонд сделал очень полезное дело—практически все участники кинофестиваля впервые (пускай только в качестве репродукции) увидели этот, безусловно, интересный фильм с необычной историей. И, наверно, не вина Госфильмофонда, а его беда, что новый шаг в истории «Первороссиян» тоже оказался в чем-то ущербным. Невезучий фильм...

...Не хочется останавливаться на грустной ноте. Мы живем в век технических прорывов, полным ходом идет создание систем проекции цифрового изображения на огромные экраны¹³. И, может быть, скоро мы увидим «Первороссиян» в том виде, в каком их задумали и осуществили создатели фильма. Да и не только «Первороссиян»—широкоформатных фильмов было выпущено достаточно много. Можно по-разному относиться к «Войне и миру» С.Ф.Бондарчука и А.А.Петрицкого, но многим эпизодам фильма нельзя отказать в изобразительной мощи, которую по-настоящему чувствуешь только в широком формате. А единственный в своем роде эксперимент—на удивление сильный по изображению *черно-белый* широкоформатный фильм С.И.Самсонова и В.В.Монахова «Оптимистическая трагедия»! Или «Табор уходит в небо» Э.В.Лютяну и С.А.Вронского...

1. Первый широкоформатный фильм, поставленный на «Ленфильме» (реж. Р.И.Тихомиров, 1963).

2. Широкоформатные (ш/ф) фильмы (ширина негативной и позитивной пленки 70-мм) показывали в ограниченном числе кинотеатров, оборудованных ш/ф проекторами, системой 6-ти канальной стереофонии и очень большим экраном в форме дуги. Основная масса кинотеатров была тогда рассчитана на показ широкоэкранных (ш/э) фильмов; для этого производили выкопировку с 70-мм ш/ф негатива на 35-мм пленку с ш/э изображением. При этом кадр немного подрезался по высоте (соотношение сторон экрана 1:2,2 у ш/ф и 1:2,35 у ш/э). Для того чтобы оператор во время съемки на 70-мм пленку мог учесть будущую выкопировку, в кадровом окне ш/ф кинокамеры были сделаны две тонкие риски, показывающие высоту ш/э кадра. Композицию кадра оператор должен был строить так, чтобы она удовлетворяла обоим форматам, и если сюжетно-важное изображение, скажем, лицо, занимало всю высоту ш/ф кадра, то в ш/э кадре оно оказывалось подрезанным сверху и снизу.

3. Заголовок записи на полях тетради. *Все примечания к записям из тетради написаны при их публикации.*

4. На Литейном проспекте находился Областной драматический театр (сейчас Театр на Литейном), на улице Рубинштейна—Малый драматический театр (сейчас Малый драмати-

ческий театр—Театр Европы). В записи 1966 г. театральная деятельность Шиффера изложена неполно и даже неточно—он поставил в театрах Ленинграда 6 спектаклей. К сожалению, я не смог попасть на имевшую большой резонанс студенческую работу Шиффера 1963 года—«Антигону» Ж.Ануя: единственный открытый спектакль шел на сцене Дома актера. Друзья, которые видели «Антигону», были потрясены и постановкой Шиффера, и игрой Ольги Волковой и Ивана Краско, и вооруженными немецкими автоматами стражниками. Возможно, обвинение в «фашизме» связано именно с этим. Из спектаклей Шиффера я видел только «Сотворившую чудо» Э.Гибсона в ТЮЗе с великолепным дуэтом Ольги Волковой и Антонины Шурановой.

5. О том, что Иванов пишет во время съемок именно мемуары, сказал мне Т.Г.Силаев, когда мы еще ехали в Теберду. Как выяснилось много позже из разысканий П.А.Багрова, Иванов писал не мемуары, а дневник работы над фильмом.

6. В конце концов, музыку написал Н.Н.Каретников.

7. Наше предположение подтвердилось. А.Г.Иванов писал жене из Теберды 30 июля 1966 г.: «Материал кого-то порадовал, а кое-кого вверг в истерический испуг: формализм, загиб, а картина к 50-летию, ах, ох! Мутит всех, оказывается, Толя Назаров всюду нашептывает, все хаает. Не понимаю человека: сам удрал с картины, испугался и почему-то старается обхамить Женю Шапиро, видимо, за то, что тот принял наше предложение. Вот уж не ожидал. Ну да черт с ним».

Пользуюсь случаем поблагодарить П.А.Багрова, который дал мне возможность ознакомиться с касающимися «Первороссиян» дневниками и письмами А.Г.Иванова еще до их публикации.

8. Историко-революционный фильм мосфильмовского режиссера Ю.М.Вышинского по сценарию, написанному им с Б.А.Лавреневым (Вышинский отметил до этого в ленинской теме короткометражкой «Аппассионата») почему-то запустили на «Ленфильме», в 2ТО, хотя оно одновременно вело работу еще по трем «ленинским» фильмам («На одной планете» И.С.Ольшвангера, «Первая Бастилия» М.И.Ершова, «Первый посетитель» Л.А.Квинихидзе). Из фильмов этой «квадриги», выпущенных на экраны в 1966 г., ни один не стал достижением «киноленинщины». «Залп “Авроры”»—цветной ш/ф фильм, снятый с большим размахом, оказался самым худшим из них и стал для ленфильмовцев «притчей во языцех».

9. Здесь имеется в виду первый, предварительный худсовет, возможно, даже худсовет 2ТО, на котором фильм показывали с двух пленок, а не тот окончательный, октябрьский, о котором я писал.

10. Ш а п и р о Е.В. О съемке широкоформатных кинофильмов / Вел беседу Я.Л.Бутовский // Техника кино и телевидения. 1968. № 1. С. 38.

11. В фильме есть еще один практически однотонный портрет: Лена Гремякина—Л.М.Данилина. Надо признать, что этот портрет несколько выбивается из серии крупноплановых портретов коммунаров. Он снят на гладком, очень светлом фоне, что неожиданно делает его похожим на известные портреты Б.И.Пророкова конца 1940-х—1950-х гг., посвященные борьбе за мир и разоблачению американского империализма.

12. Хочу обратить внимание читателя на опубликованные в «КЗ» № 89/90 материалы, посвященные теоретическому наследию американского кинематографиста сербского происхождения Славко Воркапича (Slavko Vorkapich, 1894–1976), в частности, на его рассуждения о «висцеральных реакциях»—физиологических реакциях, вызываемых изменением эмоционального состояния человека (см. С. 276, 283). Такие реакции ярче проявляются при больших размерах экрана («Синерама», ш/ф кино, система «Аймекс»).

13. Работы по цифровому кино с очень большими экранами, по качеству изображения не уступающему ш/ф кино, идут сразу в двух конкурирующих направлениях: 1) создаются системы видеопроекции с источниками света такой мощности, которые позволят в комфортабельных для глаз зрителях условиях приблизить к кинематографическому качеству цифрового изображения на очень большом экране; 2) разрабатываются огромные экраны (по типу плоских телевизоров и компьютерных мониторов) со сверхминиатюрными размерами святящихся трехцветными точками. Успехи последних лет в электронной технике, быстрое развитие нанотехнологии позволяют надеяться, что решения будут найдены довольно скоро.