

«ТВОРЧЕСТВО КОНЧИЛОСЬ ДО, ДО...?!»

Из дневников Петра Галаджева

Об отце

Сколько себя помню, перед глазами стоит одно и то же видение: за письменным столом, на котором горит лампа под зеленым стеклянным абажуром, отец рисует. Я знала: он работает. С ранних лет у меня было твердое убеждение: если человек идет на работу—значит, он идет рисовать. Позднее, в более зрелом возрасте, когда я смотрела фильмы отца, видела, как на экране оживало то, что ранее было изображено на бумаге. Незаполненным оставался промежуток между двумя ипостасями—созданием эскиза и постройкой декорации. Отсутствовало среднее звено.

Я не видела воплощения эскизов в жизнь. На студию меня брали редко. Когда уж очень одолевала просьбами. В крайнем случае, на съемку, где я сидела где-нибудь в уголке, и мне было строго-настроено приказано не слоняться по площадке, чтобы случайно не попасть в кадр, и не задавать вопросов, чтобы никому не мешать. Здесь я тоже видела только кусок декорации—выгородку, уже готовую к работе. О том, какой это сложный, трудный и порой неблагодарный процесс, я узнала много лет спустя после смерти отца, прочитав его рукописный архив.

Я не сразу взялась за него. Скажу честно—было страшно. Я смотрела на огромную кипу бумаги, исписанную карандашом, и меня терзали сомнения: а вдруг я чего-нибудь не разберу, а будет ли это все интересно другим и т.д. и т.п. Шел 2008 год. В 2010 году отцу должно было исполниться 110 лет. Все предшествующие годы творчеством Галаджева занимались два человека—американский исследователь-славист, профессор Лос-анджелесского университета Джон Боулт и его жена, искусствовед Николетта Мислер. Среди российских исследова-

телей не нашлось никого, кто заинтересовался бы его творчеством. И я поняла, что должна сделать отцу подарок, которого он заслуживает. Дальше все пришло в движение. 27 декабря 2010 года крохотным тиражиком, если так можно сказать, вышла книга, которую я сделала за свой счет с помощью редактора Светланы Галаган. Я оказалась всего лишь второй, отдавшей должное Петру Степановичу Галаджеву. Первой была Nicolette Мислер, выпустившая в издательстве «Искусство XXI век» большой альбом «Вначале было тело» о культуре танца 1920-х годов. В нем нашлось место и Галаджеву, и его рисункам.

Рукописный архив отца достаточно разнообразен. Он состоит из его воспоминаний, статей о кинопроизводстве и, главным образом, из дневников, которые охватывают большой период—с 1930-го по 1971-й год. Воспоминания охватывают только самые ранние годы его жизни и учебы, и я решила поместить их в начале книги. Далее должны были следовать дневники, которые по своему «жанру» уже предполагают хронологическое построение. Их насчитывается 27, и каждый из них посвящен одной картине, т.е. 27 фильмам из 72, поскольку именно столько в фильмографии Галаджева. Самым первым оказался дневник по документальному фильму «Салорская роза», первой режиссерской работе Галаджева. Фильм сохранился в Госфильмофонде и представляет собой рассказ о жизни Туркмении и основном ее промысле—ковроткачестве. Раскладывая архив в задуманном порядке, я обратила внимание, что бумага, на которой написан первый дневник, резко отличается от бумаги, на которой писались воспоминания. Она сильно пожелтела и обтрепана по краям. Бумага остальных дневников старилась соответственно времени: чем раньше, тем она темнее. Фрагменты из воспоминаний по состоянию и цвету напоминают записи 1960-х годов. Стало ясно, что они писались гораздо позднее.

Чтобы понять этот «феномен» (феномен для Галаджева), необходимо сказать о записях в других дневниках. Это касается эволюции во взглядах мастера на работу в кинематографе и формы, в которую записи, в конце концов, облеклись. Какова же была причина того, что Галаджев взялся так поздно за воспоминания о человеке, которого считал Учителем не только в кинематографе, но и в жизни.

Дневники по «Салорской розе» 1930-года и «Крейсеру «Варяг»» 1946 года отличаются от других ощущением радости от сознания того, что интересный материал попал в руки художника, чувством самостоятельности и личной ответственности, которая давала ему возможность работать, творить свободно. Они как будто светятся ощущением счастья от того, что все задуманное воплощается в жизнь и что никто не только не мешает, но еще и все помогают. Хотя в «Крейсере...», в качестве «первого звонка», появляется недовольство художником, который, как сказал бы отец, может быть «уподоблен часовому, покинувшему свой пост».

Галаджев с честью справился с поставленными задачами. Настоящий живой флот был построен, двигался, сражался и даже был частью «потоплен». Сохранилась записка оператора фильма Б.Монастырского с благодарностью художнику. Он относился с большим уважением к Галаджеву. Советовался по поводу композиции кадра, приглашал его к камере. Иногда художник делал раскадровки и предлагал их оператору.

Сегодня на телевидении стало почти модно использовать кадры из советских фильмов как хроникальные свидетельства времени. Из документального и игрового кино, к месту и не к месту. И вот однажды, включив телевизор, я наткнулась на программу, посвященную какой-то круглой дате гибели крейсера «Варяг». Она вся была проиллюстрирована фрагментами из фильма. Советуясь с киноведами, я выяснила, что ни одного подлинного хроникального кадра Русско-японской войны не существует, так как операторов не пустили, как тогда говорили, «на театр во-

енных действий». Но я не нашла упоминания в титрах программы названия художественного фильма «Крейсер “Варяг”», откуда были взяты кадры.

На фильме «Тринадцать» отец впервые столкнулся с тем, что он сам назвал в дневнике «халтурой». Я не знала, как отец попал на эту картину. Дома об этом не говорили, хотя один раз проскользнуло название фильма. Мне было странно, что он вдруг оказался на «Мосфильме». Галаджев любил свою Студию Горького, на которой—под разными ее названиями—трудился практически с начала работы в кино. Ответ на этот вопрос проскакивает в записанных Галаджевым словах Ромма, когда он уговаривает отца остаться на фильме: «Ромм меня стал пугать тем, что у меня жена, что я уже не достану работы, что я не получу постановки на “Мосфильме”...». Может быть, его пригласила студия, а скорее всего, сам режиссер, который знал Галаджева по мастерской Кулешова,—члены ее были уже хорошо известны в среде кинематографистов. Но Галаджев не смог изменить своим принципам.

Кулешов воспитывал своих учеников преданными кинематографу, учил их полностью отдаваться работе, уметь делать в кино все, что необходимо, выстраивал из них грамотных людей и профессионалов. И в мастерской, и на съемочной площадке у Кулешова царил дисциплина и порядок. Классический пример—съемки фильма «По закону». Все ученики Кулешова серьезно восприняли уроки мастера, оставались хранителями его заветов всю свою жизнь и были настоящими профи, как сегодня говорят. Среди них был художник, актер и режиссер Петр Галаджев. Поэтому, столкнувшись на площадке фильма «Тринадцать» с сутолокой, неразберихой, беспомощностью, и непрофессионализмом, понимая, что не может ничего изменить, он просто ушел с картины, несмотря на блестящие перспективы, которые ему сулили.

Позднее в одном из дневников он записал: «...творчество кончилось», и в другом: «Когда же это все началось?!» С 1944 года характер дневников очень изменился. Они превратились в хронику подготовительного и съемочного процесса с подробным повременным описанием всех безобразий, что происходили в тот самый промежуточный период, который я упомянула в начале,—между эскизом и съемкой. Когда я готовила дневники к публикации, мне сначала показалось, что записи по фильмам очень похожи друг на друга. Сотни раз повторялись одни и те же факты: «нет леса», «не привезли стекла», «здесь напортили», «там не доделали» и т.д. и т.п. Потом, перечитав их, поняла, что здесь как в песне—слова не выкинешь. Они дают широкую панораму той самой «халтуры» и написаны кровью, нервами и сердечной болью художника-постановщика. Повествование о постройке декорации самолета Ту-104, вылившееся в форму самостоятельного рассказа в дневнике по фильму «Журналист», может служить моделью построения основной части дневников.

Естественно возникает вопрос, почему отец писал дневники не на всех картинах. В точности я, конечно, не знала. Ну, например, почему нет записей по картине, которую отец очень любил—«Когда деревья были большими». Но сохранился бланк с названием фильма. На нем начертано только расписание съемок и время кормежки группы. Вот и все. Я догадалась, что у Л.Кулиджанова в группе царил замечательная рабочая атмосфера. Мои предположения на этот счет подтвердил режиссер Валерий Лонской, работавший на картине помощником декоратора.

Я видела дома, как творил отец. Как он клеил макеты, как в сотый раз прописывал эскиз, если он его чем-то не удовлетворял, делая бесконечные варианты. Говорить о его требовательности к себе не приходится. Но такой же требовательный он был и к другим. На студии это многих раздражало, о нем говорили как о человеке с трудным характером. На съемках фильма «Тринадцать» его понял только один человек—актер Новосельцев, который тоже прошел школу Кулешова.

Вот почему он обратился к воспоминаниям о Кулешове как к самым счастливым годам своей жизни, годам, которые он провел с любимым Учителем. Художник Галаджев очень ценил и уважал свою профессию. Он не был писателем, хотя все, что им написано, написано хорошим русским языком. Он по необходимости стал фиксировать действительность, пытаясь понять, что же произошло, когда случился сбой. Так, видимо, и пришло решение обратиться к воспоминаниям. Настала пора рассказать о человеке, который научил его любить настоящий кинематограф и работать в нем. К сожалению, отец не успел это сделать в полной мере. Столбики с фамилиями в тексте остались не расшифрованными. Об этих выдающихся людях, так или иначе имевших отношение к мастерской, и к Кулешову, и к самому Галаджеву, он думал написать, но не успел.

Галаджев был сильный человек, собирался жить, а ушел в два месяца. Но он очень хотел, чтобы его поняли.

Наталья Галаджева