
В МИРЕ ИСКУССТВА

Б. БАБОЧКИН

★

ЧЕРЕЗ ТРИДЦАТЬ ЛЕТ

Пятого ноября 1934 года у входа в кинотеатр «Титан» в Ленинграде появился написанный от руки плакат:

«Сегодня новый звуковой фильм «Чапаев».

В главных ролях В. Мясникова и Н. Симонов.

Режиссеры братья Васильевы».

Я смотрел на этот плакат со сложным чувством. Я не испытывал досады за то, что я — исполнитель главной роли — не был в этом плакате упомянут. Не упомянуты были и другие исполнители. Я понимал, что фамилиями Мясниковой и Симонова — популярными в то время у зрителей — киноадминистраторы пытались пробудить в публике хоть какой-нибудь интерес к новому фильму. Я понимал, что в сочетании их имен есть некоторый намек на возможность романтической истории, которая будет показана на фоне гражданской войны. Я понимал, что сама тема была изрядно жевана-пережевана в фильмах последних лет и может казаться окончательно исчерпанной. Но горько было думать: неужели целых два года иступленного, изнурительного труда, который внес в создание фильма большой коллектив людей, влюбленных в тему и вложивших в нее буквально всю душу, — пропадет даром? Неужели этот труд, вдохновенный и искренний, так и не найдет живого отклика в сердцах зрителей, так же как не нашел он его в среде кинематографистов, так же как не нашел он его в сердце нашего кинематографического начальства?

Действительно, два просмотра, предшествующие такому тихому выходу «Чапаева» на экраны, могли вселять в нас тревогу и беспокойство и запомнились навсегда. Первым смотрел готовый фильм начальник главного управления кинофотопромышленности (ГУКФ).

В порядке исключения или по недоразумению на этом просмотре присутствовали не только режиссеры, но и некоторые исполнители. Я подчеркиваю это потому, что сейчас, очевидно, многие не смогут представить, что тридцать лет назад актеры не считались членами съемочного коллектива, не участвовали в производственной и творческой жизни киностудии и не имели никакого права голоса при обсуждении художественных вопросов. От эпохи немого кино звуковому досталась в наследство такая практика: в актере больше всего ценился так называемый «типаж», то есть более или менее резко выраженная внешняя типичность, да еще, пожалуй, способность актера выполнять режиссерские указания слепо, без рассуждений, без всяких художественных претензий. Под эту практику подводилась в свое время и некая теоретическая база. Одно время существовала даже тенденция заменить в кино слово «актер» названием «натурщик». Так что, повторяю, на этот просмотр мы — исполнители главных ролей — попали лишь по случайному недосмотру.

Трудно было понять, какое впечатление произвел «Чапаев» на нашего начальника ГУКФа. Вероятно, он все пытался представить себе, какое впечатление все это произведет на еще более высокое начальство, но так и не смог решить

эту загадку. Во всяком случае, когда на экране появилось слово «конец» и в просмотровом зале киностудии «Ленфильм» зажегся свет, на высоком челе высокого начальства не отразилось ничего. Оно вышло из зала, не высказав никакого мнения, не сделав ни одного замечания и даже забыв сказать нам «до свидания». Его мнение было потом передано режиссерам картины через директора студии. Мнение это заключалось в коротком и категорическом распоряжении выбросить из картины песню «Ревела буря, дождь шумел», как «задерживающую действие». Ни одного звука больше о фильме сказано не было. И Васильевы, и весь съемочный коллектив, и мы — актеры — были в отчаянии. Нас даже не огорчило это ледяное равнодушие к фильму, но распоряжение выбросить из фильма абсолютно необходимый кусок, закономерно и преднамеренно останавливающий действие перед вихревым, лихорадочным, бурным и трагическим финалом, показалось чудовищным.

Вслед отбывшему начальству мы послали слезную телеграмму. Насколько я помню, ответа на нее не последовало, и Васильевы истолковали молчание как знак согласия.

Следующий просмотр был еще более драматическим. Присутствовали только режиссеры «Ленфильма». Актеров в зал не пригласили, и мы дожидались конца просмотра в коридоре. По лицам вышедших из просмотрового зала понять ничего было нельзя. Молча или разговаривая о посторонних вещах, люди расходились по своим кабинетам. Я все же подошел к одному режиссеру и спросил о его впечатлении.

— Видите ли, — сказал он, — меня вообще волнует, когда идет красная конница...

Вот и все, с чем могли мы гадать о возможном успехе или провале картины перед тем, как она вышла на экран.

И вот я стоял у плаката перед входом в кинотеатр «Титан» 5 ноября 1934 года.

Васильевы в этот вечер были в Москве, остальные члены съемочного коллектива разбрелись кто куда, и наша премьера не была торжественной. Кстати сказать, тогда еще и не было традиции устраивать кинопремьеры так, как это делается теперь.

Перед началом сеанса я вглядывался из директорской ложи в лица зрителей. Они показались мне хмурыми, недоверчивыми, в лучшем случае равнодушными. Но это равнодушие не пугало меня. Где-то в глубине души я не сомневался в том, что через каких-нибудь полтора часа эта публика будет опрокинута, потрясена, раздавлена картиной так же, как уже был раздавлен и потрясен ею я сам. Каждый раз, когда я смотрел картину — а я уже видел ее несколько раз, — я забывал о том, что я — ее участник. Я волновался, как самый непосредственный зритель, я даже ловил себя на том, что забывал, что будет дальше.

Начался первый сеанс для публики. Прошли вступительные титры. Зазвучала великолепная музыка Гавриила Попова. Зазвенели бубенцы лихой тройки, запряженной в шикарный фазтон, на верху которого проволокой был привязан станковый пулемет (кстати, почему-то эту упряжку потом всегда называли тачанкой, а это была не тачанка, а именно фазтон), послышались первые реплики, и опять, уже не в первый раз, я, знающий картину чуть ли не наизусть, смотревший ее, вероятно, уже в пятый раз, был вовлечен в медленно разворачивающееся, но непреодолимое развитие событий фильма.

Описывать реакцию зрителя тридцатых годов на фильм «Чапаев» — задача безнадежная, а для участников фильма и неблагоприятная. Я буду рассказывать только о фактах — несомненных, достоверных и документальных.

Когда сеанс кончился, публика не встала с мест. Зал притих и чего-то ждал. Директор кинотеатра вышел перед экраном и сказал:

— Товарищи, всё... Но среди нас находятся исполнители главных ролей...

Все мы знали, что и теперь и раньше, и у нас и главным образом за рубежом некоторая, весьма значительная часть зрителей очень бурно и даже с неко-

торым оттенком психопатии реагирует на встречи с так называемыми «кинозвездами». Я могу заверить, что в успехе Чапаева этот элемент отсутствовал начисто. Публика тридцатых годов вообще не воспринимала Чапаева как произведение киноискусства, она восприняла его как жизненный факт — несомненный и реально существующий.

Если повторить выражение некоторых критиков — «чудо Чапаева», — то это чудо заключалось именно в этом необъяснимом, непонятном, странном и неповторимом обстоятельстве: «Чапаев» для зрителей тридцатых годов, или во всяком случае для громадного большинства этих зрителей, был не фильмом — заранее придуманным, подготовленным, срепетированным, а потом снятым на пленку. Это был подлинный, несомненный и реальный кусок жизни, захватывающий и трагический, а если он возник передо мною, зрителем, сейчас на экране, если я, зритель, очнувшись, начинаю понимать, что сижу в кинотеатре, что сейчас не 1919, а 1934 или 1935 год, то все это просто необъяснимое волшебство, которого я не понимаю, да и не хочу понимать и объяснять. Я повторяю: громадное большинство зрителей считало волшебством и чудом не художественные качества фильма и не то, что этот подлинный кусок жизни прошел сейчас перед моими глазами, а то, что я, зритель, я, имярек, вдруг оказался здесь в кинотеатре и что куда-то исчезли, растворились и уральские степи, и уральские волны, и эти люди, вместе с которыми вот сейчас, вот только что я жил, боролся, страдал, побеждал и погибал... Непосредственность восприятия фильма, полная вера в подлинность, первозданность происходящих событий приближались к своему абсолюту, к своей вершине, к своим ста процентам.

За тридцать лет, прошедших со дня выхода в свет «Чапаева», я получил от зрителей не сотни, а, вероятно, не одну тысячу писем. И многие, очень многие из них показывают, насколько совместились для их авторов иллюзия и реальность, искусство и жизнь. И до сих пор, через тридцать лет, продолжают еще приходить иногда такие письма.

Наиболее удивительным мне кажется то, что подлинными участниками событий — бойцы и командиры Чапаевской дивизии — тоже воспринимали фильм как живую жизнь, а не как произведение искусства. У меня на груди плакал горькими и радостными слезами пожилой человек, бывший чапаевский боец. Он обнимал меня и, всхлипывая и стесняясь своих слез, повторял: «Там у колодца, в белой-то рубашке, ведь это был я... Ты понимаешь, ведь это был я...» И мне не захотелось разрушать эту его иллюзию. Я подтвердил:

— Это был ты. Я знаю.

Это был крестьянин, рядовой солдат. Во встречах с командирами дело оказывалось несколько сложнее, но и эти вот речи, в общем, подтверждали необыкновенную силу иллюзий и некоторый, я бы сказал, гипнотизм, заключенный в фильме.

В первый год войны я встретился в Саратове с бывшим командиром кавалерийского эскадрона Чапаевской дивизии по фамилии Жуков. В фильме перед сценой капеллевской атаки адъютант Чапаева приносит тревожную весть:

— Буза в эскадроне. Жукова убили.

В этом тексте Жуков — случайная фамилия. Он мог быть Ивановым, Петровым — кем угодно.

Но подлинный Жуков, не виновный в случайном совпадении, предъявил мне, как Чапаеву, самую серьезную претензию: как это я, не разобравшись как следует, поверил, что его убили. Он — Жуков — был только ранен, и пока усмиряли взбунтовавшийся эскадрон, ему делали перевязку здесь же неподалеку, вот в этом же лесу.

Но я все забегаю вперед, путаю хронологию, а начинать мне надо сначала — с первого сеанса «Чапаева» в кинотеатре «Титан» 5 ноября 1934 года, а потом вернуться к периоду съемок картины, к первой читке сценария, к зиме 1933 года, вообще к истории создания «Чапаева» как кинопроизведения.

Первым, кто, как потом оказалось, пытался экранизировать Чапаева, был сам Д. А. Фурманов. В начале 1924 года он переделал свою знаменитую повесть для кинематографа. Но никогда и никому не показывал этой работы. Сценарий был обнаружен в архиве писателя только в 1939 году, то есть тогда, когда наш фильм уже пять лет не сходил с экрана. Очевидно, сам писатель, незнакомый со спецификой кинематографа, не был уверен в удаче своей работы. Это была только экранная иллюстрация повести.

В конце двадцатых годов появились и некоторые инсценировки повести. Одна из них, принадлежавшая перу драматурга С. М. Лунина, шла на сцене театра МГСПС.

После смерти писателя жена его, А. Н. Фурманова, решила экранизировать «Чапаева», и в 1932 году появился ее сценарий на эту тему. Уделив очень много внимания массовым и багальным сценам, А. Н. Фурманова пыталась создать народную эпопею. К сожалению, характеры отдельных персонажей ей не удалось. Сам Фурманов становился олицетворением ходячей морали, произносившим газетные передовицы, а Чапаев непрерывно демонстрировал свое беспрекословное подчинение комиссару.

Этот сценарий и был предложен для постановки молодым кинорежиссерам — однофамильцам Георгию Николаевичу и Сергею Дмитриевичу Васильевым, поставившим до того времени без особого успеха немой фильм «Спящая красавица» и снимавшим новый фильм «Личное дело». Васильевы работали в кино и раньше как редакторы-монтажеры. Фамилия «братья Васильевы» уже несколько лет появлялась в заключительных титрах очень многих зарубежных кинокартин: «Розита», «Знак Зоро», «Доктор Мабузо» и т. д. Перед тем как попасть на советский экран, зарубежные фильмы проходили некоторую правку Георгия и Сергея, для краткости избравших себе псевдоним — «братья Васильевы».

С одним из них — Георгием Николаевичем — судьба столкнула меня еще в 1920 году. Мы оба оказались учениками драматической студии «Молодые мастера», которой руководил Илларион Николаевич Певцов. Он был нашим любимым учителем, одним из самых больших актеров и одним из самых интересных и образованных людей, с которыми столкнула меня жизнь. Последняя наша общая встреча произошла через тринадцать лет. В «Чапаеве» Певцов играл полковника Бороздина. Это была его последняя роль.

В студийное время Г. Н. Васильев был еще и курсантом военно-интендантских командных курсов, и до этого он служил в Красной Армии. Это был очень корректный, красивый, всегда спокойный, тихий, доброжелательный человек. В 1921 году он ушел из студии, занимался журналистикой. Я потерял его из виду на несколько лет и встретил в 1932 году в «Ленфильме», удивившись, что один из «братьев Васильевых» оказался моим старым товарищем.

Биография Сергея Дмитриевича тоже не шаблонна. Сын офицера царской армии, участника обороны Шипки в 1877 году, он во время первой мировой войны был приметной фигурой бойскаутского движения в Петрограде. Но это увлечение Сергея скоро окончилось. В Великой Октябрьской социалистической революции он принял непосредственное участие. В 1918 году он командовал ротой самокатчиков, обеспечивающей службу связи Смольного, и выполнил несколько личных поручений В. И. Ленина.

В противоположность тихому, молчаливому Георгию Сергей Васильев был активным общественником, оратором — эти качества, вероятно приобретенные в первые годы революции, он пронес через всю свою жизнь. Но, чтобы охарактеризовать его личную скромность, нужно сказать, что о своей революционной деятельности, о службе в Смольном и о встречах с Лениным он не рассказывал никогда. Я узнал об этом не от него, а лишь много лет спустя.

Не знаю, как судьба соединила такие разные — если не противоположные — характеры, как характеры братьев Васильевых, но несомненно, что в режиссерской работе они дополняли друг друга. Георгий почти никогда не вмешивался

в работу на съемочной площадке, где Сергей распоряжался и действовал единовластно. Если бы мы не знали, что большая часть литературной работы и основная часть монтажа делается Георгием, то можно было бы заподозрить его в пассивности или даже в лени. Не знаю, в чьей именно голове рождались самые ценные замыслы, но убежден, что именно соединению столь противоположных характеров и индивидуальностей, столкновению их художественных вкусов, склонностей, убеждений и полному контакту и согласованности их талантов советское кино обязано фильмом «Чапаев».

Начав подготовку к «Чапаеву», получив в руки неопубликованные дневники и записные книжки Фурманова, с головой окунувшись в громадный интереснейший материал и изучив его добросовестно и досконально, Васильевы процедили сквозь фильтр своих художественных убеждений и вкусов все рассказанное соратниками Чапаева и создали новый сценарий, который стал сам замечательным литературным произведением, совершенно не похожим на повесть Д. А. Фурманова, независимым от нее и в то же время из нее вытекающим и ею рожденным.

Я помню первую читку сценария зимой 1933 года на квартире И. Н. Певцова. Нас было четверо: Певцов, Васильевы и я. Сценарий назывался «Чапай». По размерам он был гораздо больше того, что вошло потом в картину. Но то, что в картину не вошло, не было плохим. Впоследствии были выброшены сцены замечательные, сцены громадной силы и страшного напряжения, наиболее жестокие и трагические. Первый вариант сценария «Чапай» был написан как трагедия, по всем законам этого жанра. Впоследствии, в процессе съемок и монтажа, трагическая линия сценария оказалась несколько приглушенной, на первый план вышли светлые, жанровые, комедийные сцены. Но и после всех этих сокращений, переделок, неожиданных изменений сценария в порядке импровизированных находок на съемочной площадке жанр вещи не изменился. «Чапаев» — это первая советская киносудба.

О фильме написано очень много. Много умных, ценных и искренних исследований, рецензий, книг. Но ни в одной самой доброжелательной и даже восторженной статье нет вот этого единственно правильного определения жанра картины. Чапаев — трагедия, и образ самого Чапаева, в создание которого братья Васильевы, как авторы сценария и постановщики, и я, как исполнитель, вложили все свои силы, все способности и всю свою гражданскую страсть, — образ трагический. Чапаев — бывший пастух, бывший балаковский плотник, бывший солдат, а потом фельдфебель царской армии, бывший герой первой мировой войны (он был георгиевским кавалером «полного банта»), — волною революционных событий был вынесен на громадную высоту. В 1917 году началась и продолжалась около двух лет (всего около двух лет!) его новая деятельность, уже не имевшая ничего общего с его прошлым. Он стал вождем народных масс, политиком, полководцем.

Как бы из глубины русской истории он вобрал в себя черты стихийного революционера, бунтаря, народного вожака. Волга, Белая, Чусовая, Урал, киргизские степи — вот география походов Чапаевской дивизии.

Но ведь по этим же местам прошла мятежная вольница Степана Разина, эти же степи были полем битвы народной армии Емельяна Пугачева. И не случайно полки Чапаева носили имена Стеньки Разина и Пугачева. При всей своей недостаточной образованности, Чапаев хорошо представлял, что, разгоня кулацкие банды в Самарских степях, громя уральские казачьи сотни, отборные части Каппеля и адмирала Колчака, он становится прямым наследником Разина и Пугачева. Он как бы принимал прорвавшуюся через века, через дебри современной обиденности эстафету народного героя, вождя взбунтовавшегося крестьянства.

Чапаев — характер, сложившийся исторически, характер, вынырнувший буквально из глубины веков, и его гибель становилась неизбежной не потому, что лихость у него граничила с неосторожностью, не потому, что сопротивление белых армий становилось все ожесточеннее, не потому, что в превратностях войны смерть подстерегает на каждом шагу, а потому, что начиналась новая эпоха и Чапаев, как исторический тип, как представитель определенного вида, породы, об-

щественной формации, представляющей собою стихийную революционную силу народа, — должен был исчезнуть, уступив место новому типу, новой общественной и политической формации, знаменующей силу организованную, воспитанную и сплоченную партией.

Я говорю о Чапаеве не как о личности. Как личность Чапаев мог бы остаться в живых, мог бы со славой закончить войну, как мог бы в конце концов закончить даже и военную академию... Но как тип, как представитель вида, он все равно перестал бы существовать.

Несмотря на весь оптимизм, на весь юмор, всю жизненную и бытовую достоверность изображаемых событий, после первой же читки сценария для нас была уже совершенно очевидна и несомненна основная его черта и особенность. Она заключалась в трагическом жребии его героя.

Может быть, тогда, в 1933 году, ни авторы, ни мы, первые слушатели, первая публика будущего фильма, не смогли бы еще так четко сформулировать эту идею, эту особенность сценария, но мы чувствовали ее всем своим художническим чутьем, всем своим гражданским инстинктом.

Впечатление и на И. Н. Певцова и на меня сценарий произвел громадное, потрясающее. Певцов был взволнован до глубины души.

Я помню его смятенное лицо, взволнованные, влажные глаза. Когда Георгий Васильев закрыл последнюю страницу сценария, наступило долгое молчание. Потом Певцов тихо пробормотал:

— Ну что ж... Может быть, в нашем искусстве начинается новый этап...

Мы шли от Певцова по снежному ночному Ленинграду. Мы останавливались на пустынных перекрестках, и, захваченный образом Чапаева, я рассказывал Васильевым, как я его себе представляю: как кричит он слова команды своим пронзительно высоким голосом, как носит он свою папаху, какой он ловкий, легкий, изящный. Кстати, то, что я не встречал живого Чапаева, мне кажется чистой случайностью. Я вырос в тех же местах, где потом гремела слава Чапаева, моя комсомольская юность привела меня на некоторое время в политотдел 4-й армии Восточного фронта, куда входила 25-я Чапаевская дивизия. И если я не знал Чапаева, то скольких таких же или очень похожих на него командиров я знал! Я пел те же песни, которые пел Чапаев, я знал тот простой и колоритный язык, на котором тогда говорили, я умел сам носить папаху так, чтоб она неизвестно на чем держалась. Одним словом, мне не нужна была творческая командировка перед тем, как начать работать над ролью. И вопрос о том, что я — назначенный вначале на роль Петьки — буду играть Чапаева, был решен в первые же дни. Мне случалось читать совершенно фантастические версии по поводу того, каким образом досталась мне роль Чапаева. Совсем недавно критик Р. Юренев в своей, в общем-то, очень хорошей статье «Фильм века» («Известия», 7 августа 1962 года) с полной убежденностью рассказал, что роль эта была мне предложена лишь потому, что сначала Хмелева, а потом Ванина не пустили на съемку из театра. Это неверно. Я действительно подал Васильевым мысль подумать о Хмелеве, но их эта мысль почему-то не заинтересовала, а о Ванине вообще никакого разговора никогда не было.

В серьезной статье Р. Юренева все это не больше, чем небрежность. Встречаются примеры и более вольного обращения киноисториков со своим материалом. Н. Зоркая написала книжку «Советский историко-революционный фильм». Книжка издана Издательством Академии наук СССР. На страницах 130—131 этой книги читаю: «...Характерно, что к десятилетию Октября, когда в Москве готовится грандиозная эйзенштейновская эпопея, на Ленинградской кинофабрике снимают скромный фильм «Два броневика»... В забытых и малоизвестных «Двух броневиках»... были ростки более поздних историко-революционных сюжетов... а образ одного из героев — большевика Карпова, которого играл Б. Бабочкин, уже отличался простотой и человечностью, что покоряет в его Чапаеве».

Мне очень лестно прочитать такой отзыв, но беда в том, что я не только не

играл в фильме «Два броневика», но даже никогда его и не видел, так же как, видимо, и сама Н. Зоркая.

Возвращаясь к теме о том, как мне досталась роль Чапаева, должен сказать, что на эту роль я был утвержден, как только сценарий был запущен в производство, без всяких проб и без предварительных репетиций. И несмотря на то, что в первых снятых сценах я не был похож не только на Чапаева, но, по-моему, вообще ни на что не был похож, это режиссеров совершенно не смутило. Еще тогда, тридцать лет назад, на заре советского кинематографа, они понимали, что у актера — будь он хоть семи пядей во лбу — образ не может родиться сразу, немедленно, по календарному плану. Образ рождается в результате весьма продолжительного, часто мучительного творческого процесса. Недаром Станиславский сравнивал процесс рождения и создания художественного образа с процессом вынашивания и рождения ребенка. Вот почему существующая только у нас практика состязания нескольких актеров в пробе на одну роль, несмотря на кажущуюся целесообразность, на самом деле является бесплодной. На фильмы последних десятилетий эта практика отложила определенный отпечаток. Общий для многих фильмов недостаток заключается в том, что все они как бы разыграны небольшой труппой, где амплу актеров строго разграничены и все их сценарии написаны в расчете именно на эти заранее известные амплуа. Тут уж не жди никаких неожиданностей: этот — социальный герой, тот — простак с пением, эта — многозначительная героиня, та — наивная щebetунья. И все стараются быть «обаятельными» — ведь утверждают их на роли именно по этому «главному» признаку.

Обаяние, о котором актер заботится и которое задано режиссером заранее, непременно оборачивается большей или меньшей долей пошлости и исключает настоящее искусство.

Я не встречал за свою жизнь ни одного большого актера, который на первых же репетициях уже показывал бы образ, уже играл бы в полную силу. Так делают только посредственные актеры. У посредственного актера образ готов еще до начала репетиций — он берет его из своего запаса штампов. И именно это и поощряется в кино при так называемых пробах. Серьезный актер всегда даст обойти себя на старте, его будет заботить только конечный результат, только финиш. Почему же эта практика, столь обедняющая наше киноискусство, укоренилась так прочно? Думаю, что одной из причин является система утверждения исполнителей не только по выбору режиссера, но и с одобрения студийных и главковских инстанций. Необходимость получить это одобрение понуждает режиссера искать готовые решения на предварительном этапе работы. А такие решения всегда оказываются поверхностнее, мельче, чем те, что приходят в совместных поисках, в творческом труде.

Во времена «Чапаева» этой системы еще не было и актеры и режиссеры могли работать гораздо спокойнее, обдуманнее и увереннее. Конечно, в выборе актеров на роль может ошибиться и режиссер даже опытный. Так, Васильевы ошиблись в выборе актера на роль Петьки, и идеальный Петька — Л. Кмит — сменил актера, не оправдавшего надежду, уже после того, как прошло целое лето натурных съемок, и кое-что из отснятого пришлось переснимать летом 1934 года.

Через некоторое время после подготовительного периода, после первых и, конечно, неудачных съемок наступил тот желанный момент, когда Чапаев стал моим вторым «я». То, что подразумевается под понятием перевоплощение в образ, уже не составляло для меня никакого труда. Через период сомнений, технических трудностей я перешагнул. Я уже узнал своего Чапаева досконально и мог становиться Чапаевым, таким, как его представлял, в любой момент. Я уже мог поставить его в любые жизненные обстоятельства, даже и не предусмотренные сценарием. Может быть, я узнал его лучше, чем сами авторы сценария и постановщики фильма.

В своем толковании Чапаева я меньше всего чувствовал себя обязанным становиться похожим на настоящего Чапаева, меньше всего старался имитировать

его внешность, походку, манеры, о которых мог судить по рассказам его близких и по немногочисленному сохранившемуся иконографическому материалу.

Вот что писал о Чапаеве Д. Фурманов: «Чапаев живет и будет долго-долго жить в народной молве, ибо он — коренной сын этой среды и к тому же удивительно сочетавший в себе то, что было разбросано по другим характерам его соратников, по другим индивидуальностям». Это давало нам право пытаться создать образ обобщенный, в каких-то чертах он мог и отличаться от Чапаева, каким тот был в действительности.

Многие актеры в силу сложившихся в последующие годы обстоятельств пошли по пути самой подробной и скрупулезной имитации некоторых исторических личностей, подражали некоторым реально существовавшим персонажам и иногда достигали в этой имитации поразительных результатов. Но все это никакого отношения к искусству актера не имеет. Удачное подражание кому-либо хорошо на эстраде, в пародии, а в серьезном искусстве это лишнее.

Образ Чапаева существовал во мне уже совершенно независимо от моего желания или нежелания. Он появился на свет и зажил своей самовольной, самостоятельной жизнью и уже не подчинялся ни режиссерам, ни консультантам, ни даже мне самому. От этого возникали на съемках разногласия в трактовке сцен, иногда — мучительные. Режиссеры, например, в сцене ссоры Чапаева с Фурмановым настаивали и требовали, чтобы голос Чапаева «гремел», как предусмотрено в сценарии, когда он кричит комиссару: «Я — Чапаев! Ты понимаешь, что я — Чапаев?», а мой герой вдруг обессиленно садился на табурет и с трогательной наивностью объяснял и спрашивал:

— Я — Чапаев. Ты понимаешь, что я — Чапаев?

Сцена с картошкой — «где должен быть командир?», пожалуй, самая знаменитая сцена фильма, сцена, которую я до сих пор очень люблю и которую сыграть лучше я все равно бы не мог, — помню — вдруг к концу съемок разонравилась Васильевым, они ее забраковали категорически и собирались переснять. Я употребил всю свою хитрость, чтоб на эту пересъемку у них так и не хватило времени.

Неизбежные при съемке каждого фильма трудности в «Чапаеве» для меня возросли во много раз. Очевидно, в готовности своей роли я забежал вперед. Я был наполнен Чапаевым до краев. Его стремительный ритм, его легкий, кипучий темперамент переполняли и меня. Я чувствовал себя пружиной, сжатой до предела и пытающейся распрямиться немедленно. Но это мое стремление упиралось в убийственно медленный темп каждой съемки, в технические неполадки, в организационные трудности, в обычную рутину повседневной работы на съемочной площадке. Этот разрыв между стремлением и возможностью его осуществить создавал дополнительные трудности и утомлял меня до изнеможения.

О съемочном периоде Чапаева я вспоминаю прежде всего как о периоде страшной физической и нервной усталости, но, очевидно, ничто значительное не создается без больших трудностей. Они неизбежны. Вообще же работа всего коллектива вспоминается как самая дружная, самая сплоченная и артельная в лучшем смысле этого прекрасного русского слова.

Чудесные воспоминания остались у меня от всех участников картины, от всех, помогавших ее снять.

Два лета жили мы на Волге в лагерях 48-й дивизии, среди солдат и командиров, среди крестьян приволжских деревень, в самой гуще народной жизни, в условиях, так похожих на те, которые нам предстояло изобразить, и мы полностью использовали этот материал, такой важный для наблюдений, размышлений, творчества... С тех пор место, где проходили съемки, где стоял штаб 48-й дивизии, стало называться Чапаевкой, и название это сохранилось до сих пор.

Мы жили и работали там предоставленные самим себе. Это было время, когда кинематографисты готовились к своему первому юбилею — пятинадцатилетию советской кинематографии. На исходные рубежи вышла тяжелая артиллерия:

в Ленинграде Козинцев и Трауберг снимали «Юность Максима», Эрмлер «Крестьян», Петров «Грозу», Зархи и Хейфиц «Горячие денечки»; в Москве — Александров «Веселых ребят», Райзман «Последнюю ночь» и т. д. Готовился большой парад.

Что могла значить в таком окружении картина малоизвестных молодых режиссеров на тему о гражданской войне, считавшуюся к тому времени изжитой и исчерпанной? На картину заранее махнули рукой. Но зато она избежала мелкой опеки — в этом было ее счастье. За все время съемок, насколько я помню, никем, за исключением Адриана Пиотровского — главного редактора студии, а фактически ее художественного руководителя и нашего верного друга, картина не просматривалась. Материал никуда не возили, никому не объясняли, не комментировали и не доказывали. Васильевы могли осуществлять свои замыслы без оглядки на то, что материал еще в черновиках, еще до монтажа должен производить благоприятное впечатление, должен убеждать. А предварительное впечатление — дело неверное. Отснятый материал для знаменитой сцены психической атаки, до того как был смонтирован, на меня, например, производил самое удручающее впечатление. Трудно было представить себе, что из этих медленных по темпу, недостаточно динамичных и, казалось, таких невыразительных по изображению кадров в результате монтажа получится одна из самых сильных, самых напряженных, самых стремительных и захватывающих сцен во всем мировом кинематографе с его рождения по сегодняшний день.

Васильевы считали себя учениками Эйзенштейна. Мне кажется, что самые сильные стороны их режиссуры во многом отличаются от школы Эйзенштейна — в основных чертах изобразительно-монтажной. Но несомненно, что искусством монтажа Васильевы владели в той же совершенной степени, как их учитель. В тот момент, когда средства монтажного кинематографа становились главным в решении художественной задачи, Васильевы применяли именно этот метод, доводили его до совершенства и добивались удивительных результатов. Но главный упор режиссеры делали на актеров, на правду и яркость исполнения, на точное воспроизведение атмосферы того времени, на искоренение мелкого бытового правдоподобия, натурализма, которым так грешит наш кинематограф и до сих пор.

Но вернее всего, что в «Чапаеве» применены все художественные средства, все приемы, весь опыт, которым располагал к тому времени советский кинематограф, включая и немой его период. Как режиссеры, Васильевы владели всем арсеналом кинематографических средств, но применяли их с таким умением и расчетом, что их методы и приемы всегда были скрытаны, не бросались в глаза, не становились самоцелью. В этом, кстати говоря, заключается еще одно различие «Чапаева» от целого ряда более поздних картин, многие из которых поднимались на щит как более «современные». В этих более «современных» фильмах зритель видел раньше режиссерский прием, а потом уже сам фильм. В «Чапаеве» виден фильм во всей своей внутренней сущности, а приема так и не видно. И не разглядевшие этого приема кинокритики тогда решили, что приема, стиля, формально-художественного направления в «Чапаеве» просто нет.

Но именно стилевое новаторство подметил, на мой взгляд, очень верно Сергей Эйзенштейн, когда он говорил в 1934 году о путях развития кино:

«...нужно быть ослепленным или близоруким, чтобы не предсказывать и не предвидеть, что последующий этап должен стать этапом синтеза, вобравшим в себя все лучшее, что вносили или прокламировали предыдущие стадии. Вчера мы могли это предугадывать и предвидеть... Сегодня об этом за нас может сказать это же самое с экрана прекрасный фильм «Чапаев».

На чем базируется замечательное достижение «Чапаева»?

На том, что, не утратив ни одного из достижений и вкладов в кинокультуру первого этапа, он органически вобрал без всякой сдачи позиций и компромиссов все то, что программно выставлял этап второй.

Взяв весь опыт поэтического стиля и патетического строя, характерного для первого этапа, и всю глубину тематики, раскрываемой через живой образ человека, стоявшие в центре внимания второго пятилетия¹, Васильевы сумели дать незабываемые образы людей и незабываемую картину эпохи...

Появление «Чапаева», я думаю, кладет конец распре этапам. Хронологически «Чапаев» открывает четвертое пятилетие нашего кино. Принципиально — тоже...

...мы не хотели провозглашать великими победами то, что, по нашему мнению, не до конца этого заслуживало. Мы отмалчивались на многие картины.

Но это был не пессимизм.

Это был критерий высокой требовательности к своей кинематографии.

Зато сейчас... мы с полным и обоснованным чувством громадной радости можем воскликнуть при этом новом бескомпромиссном доказательстве нашей киномощи:

— Наконец!»².

С. М. Эйзенштейн, как видно из вышесказанного, находил в «Чапаеве» как раз те самые новые стилевые и формальные признаки, которые некоторые современные кинокритики начинают разглядывать лишь в лучших произведениях, созданных в самое последнее время.

«Чапаев» — фильм лаконичный, каждая сцена доведена в нем до наибольшей выразительности, каждая реплика — до афористичности. Но при этом своем громадном накале «Чапаев» никогда не переходит границ естественности. Его страстный пафос заключен внутри фильма. Чапаев — фильм былинный, но это не значит, что авторы прибегают к архаическому языку, к гиперболам, к внешней поэтичности. Главное достоинство Чапаева в том, что чувство меры нигде не изменило авторам.

До сего времени, несмотря на самые неблагоприятные условия, «Чапаев» остался действующим, живым фильмом, а не музейным экспонатом. Я не могу представить себе Чапаева ни широкоэкранном, ни широкоформатным, ни даже цветным. А мысль поставить «Чапаева» еще раз в цвете, бросив на новый вариант картины громадные материальные и технические средства, возникала в свое время в Министерстве кинематографии, и очень хорошо, что нашлись трезвые люди, которые поняли, что «еще раз — не выходит».

Но вернемся к съемкам фильма и к его премьере 5 ноября 1934 года.

Несмотря на большие трудности, когда дело уже было налажено, целый ряд сцен был снят в одну смену, сразу, без остановок и поправок. Часто нам помогали драгоценные находки. Так, случайно была найдена сцена с картошкой. Мы сидели в избе в селе Марьино Городище. Изба превратилась в штаб времен гражданской войны. На столе — гранаты, пулеметные ленты, у стен составлены винтовки. Хозяйка принесла угощение — чугунок вареной картошки. Картошка рассыпалась по столу и одна — уродливая, с наростом — выкатилась вперед. Это совпало с репликой: «Идет отряд походным порядком. Впереди командир на лихом коне». Мы как раз обсуждали эту сцену. Хозяйка поставила на стол соленые огурцы. Это совпало со словами: «Показался противник»... Все расхохотались и запомнили эти совпадения и потом, в Ленинграде, быстро и весело сняли эту сцену, изменив первоначальную наметку сценария, по которой Чапаев должен был рисовать всю сцену палочкой на земле.

Так же случайно, импровизационно была сразу найдена и сразу снята сцена отъезда Фурманова.

В «Чапаеве» нет никаких кинематографических трюков, никаких комбинированных съемок. Все сделано всерьез и сыграно всерьез. А это и привело к тому ошеломляющему впечатлению, которое испытала публика кинотеатра «Титан» 5 ноября 1934 года. Слава «Чапаева» родилась немедленно и росла, как снежный ком.

¹ Эйзенштейн имел в виду первые пятилетия советской кинематографии.

² «Литературная газета», 18 ноября 1934 года.

Через несколько дней по вызову ГУКФ мы приехали в Москву. В десять часов утра ехали по московским улицам. Я спросил шофера: что за громадные очереди стоят по улицам? Ответ:

— Это идет новая картина «Чапаев». Не видели? Вот посмотрите... Если достанете билет.

Наша скромная премьера разрасталась в большое торжество. Большой зал консерватории переполнен был так, как не бывал переполнен никогда, — там встретились москвичи со съемочным коллективом «Чапаева». Поздно вечером мы с трудом проталкиваемся через громадную толпу, которая берет приступом Дом печати, там тоже назначена встреча с нами. В зале: Алексей Толстой, Жан-Ришар Блок, Матэ Залка, Артемий Халатов, Михаил Кольцов, знакомые и незнакомые лица... Колонный зал Дома Союзов украшен колоссальными фотографиями участников «Чапаева». Здесь нашу группу встречают профсоюзы Москвы. В газетах появляются восторженные отзывы писателей, ученых, военных и политических деятелей: Тухачевского, Эйдемана, Гамарника, Рудзутака, Эйхе... В Смольном Сергей Миронович Киров сам показывает «Чапаева» делегациям, приезжающим в Ленинград по своим хозяйственным или партийным делам. А успех «Чапаева» все растет и растет, и уже по улицам Москвы после работы идут колонны трудящихся с фотографиями «чапаевцев», с транспарантами, плакатами, на которых написано: «Мы идем смотреть «Чапаева».

А в одном маленьком районном городке Ленинградской области, на центральной площади, где сосредоточены главные учреждения района — райисполком, милиция, пожарная команда и Дом культуры, — необычайная картина: на рассвете горят костры, на таганках кипят чайники, идет пар от заиндевелых лошадей, толчея, возбуждение... Что это? Слет? Ярмарка? Нет. Это крестьяне окрестных сел съехались смотреть Чапаева, они ждут своей очереди, и картина идет в Доме культуры круглые сутки.

Утром 21 ноября 1934 года, раскрыв «Правду», я увидел передовую, которая названа: «Чапаева» посмотрит вся страна».

Всенародное признание «Чапаева» разрослось в могучую лавину, которая всепобеждающе неслась по необъятным просторам страны.

Пятнадцатилетие советской кинематографии прошло как торжественный, грандиозный праздник молодой советской культуры — и прошло оно под знаком «Чапаева». На торжественном вечере — он состоялся в Большом театре — было много восторгов, аплодисментов, оваций. Но при появлении на сцене героя фильма «Чапаев» зрительный зал встал. А нужно заметить, что в то время привычки вставать и приветствовать кого бы то ни было стоя вообще не было. Все это вошло в практику по иным поводам, несколькими годами позже, и уже не в связи с тем или иным произведением искусства. Я не так тщеславен, чтоб вспоминать об этой стороне фильма «Чапаев» для своего удовольствия. Мне нужно это вспомнить и рассказать потому, что из всех принимавших самое деятельное участие в создании фильма к его тридцатилетию я остался почти один. И скоро некому будет рассказать о том, каким событием явился «Чапаев», какое он имел значение, какой получил отклик в сердцах народа.

В 1935 году я написал статью для сборника «Лицо советского киноактера». Редакторов интересовала моя работа над ролью Чапаева, и, кончая эту статью, я написал: «...искусство кино поднимется на такую высоту, с которой «Чапаев» будет казаться только пробой пера, только первым опытом работы по методу социалистического реализма».

В общем, я был прав, но нужно было пройти двум десятилетиям лет, чтобы я увидел, что в чем-то и ошибся. Линия «Чапаева» не имела продолжения. Картина не создала направления не потому, что в ней не было направления, а потому, что любое внешнее подражание «Чапаеву» было обречено на провал. «Чапаеву» нужно было следовать. Это значит: создать такой же силы современный сценарий, так же идеально распределить в нем роли между актерами, чувствующими мате-

риал, зажечь идейно-художественным содержанием этого сценария весь творческий коллектив и найти для этого нового фильма единственно возможную, годную только на этот единственный случай художественную форму.

Мне казалось, что «Чапаев» начинал собою новый этап развития советского кино, но, очевидно, вернее думать, что одновременно «Чапаев» закончил собою этап, вобрав в себя все лучшее, что было в советском кино до этого, включая и немой кинематограф.

Линию «Чапаева» продолжали все те лучшие советские картины, которые были сделаны вдохновенно, бескомпромиссно и поднимались до высокого художественного уровня, пусть они не были похожи на «Чапаева» ни по тематике, ни по стилю, ни по форме, и, наоборот, многие картины, поставленные на темы биографий героев гражданской войны, других деятелей, например, фильмы о Котовском, Пархоменко и т. д., могли напомнить о «Чапаеве» только своей фабулой.

А следовать Чапаеву — это значит категорически, заранее, раз и навсегда отказаться от конъюнктурных соображений и расчетов, как бы выгодны они ни были, какие бы немедленные блага, какое бы немедленное признание ни сулили. В этом смысле «Чапаев» — картина, наполненная одной идеей — идеей Революции. И это, а не что-нибудь другое, составляло и составляет предмет гордости для всех участников фильма.

Ведь рядом с «Чапаевым» к пятидесятилетию кинематографии был сделан фильм, в котором было показано, как после сбора первого колхозного урожая в селе наступал период такого изобилия благ земных, что даже сомневающиеся и колеблющиеся середняки были подавлены этим изобилием так же, как изобилием пельменей на банкетном столе. Гости ими давились и украдкой сбрасывали под стол. Именно в этом фильме впервые появился на экране Сталин. До этого случая веками установился неписанный закон и прекрасная этическая традиция: не изображать на сцене (а значит, и в кинематографе) живых персонажей под их собственным именем. Право появиться на сцене или вообще в художественном произведении историческая личность приобретала только после своей смерти. Этот неписанный закон касался литературы, драматургии, монументальной скульптуры и даже поэзии. Исключения были только для портрета. Конечно, вступая на эту опасную стезю, кино уже не было в одиночестве. За одним эпизодом последовали другие, потом появились целые картины о Сталине. Положить конец всему этому смог уже только XX съезд партии.

Скажу тут кстати, что таких прямых и безудержных выражений восторга, такой откровенной, громогласной лести, которые прозвучали на торжественном заседании в честь пятидесятилетия советской кинематографии в Большом театре 11 января 1935 года, до тех пор я не слышал. В конце заседания, отвечая на указы о награждении работников кино, один из крупнейших наших режиссеров, обращаясь в правительственную ложу, прямо к Сталину, прокричал: «Да здравствует величайший человек нашей планеты, наш отец и гениальный вождь!» Я испугался. «Что же ему теперь будет, после такой ужасающей бестактности?!» — промелькнуло у меня в голове. В ответ на мой вопрошающий, растерянный и, вероятно, испуганный взгляд мой сосед сделал каменное лицо...

А «Чапаев» как бы набирал все новую и новую силу и высоту. Не помню точно, когда именно, через сколько времени после премьеры, картина начала наконец уступать свое место в кинотеатрах для демонстрации других картин, потому что довольно долго почти на всех экранах шел только «Чапаев». Но и после недолгих перерывов «Чапаев» шел снова и снова, и казалось, что этому не будет конца. Потом «Чапаев» прорвался через границы Советского Союза и начал свой победный марш за рубежом. Надо напомнить, что в те времена у нас еще не было таких связей с зарубежными странами, какие существуют теперь, и проникнуть за рубеж нашей картине тогда было гораздо труднее, чем теперь. Естественно, что «Чапаев» с его ясным, совершенно недвусмысленным революционным содержанием не был там желанным гостем и во многие страны так и не попал. Его не

знают в Скандинавии, в Голландии, во всех странах Британского содружества, в Латинской Америке. Но еще в 1935 году стали приходить сведения, как проходил он на Балканах, потом во Франции и Италии, в Турции и Китае и наконец в Соединенных Штатах.

В корреспонденции из Нью-Йорка «Правда» 2 марта 1935 года писала: «Наконец на Бродвее был показан «Чапаев». И тогда восторженные голоса прессы и зрителей прозвучали на всю страну. Можно с уверенностью сказать, что такого огромного успеха, таких шумных восторгов публики, такого смеха, таких сдерживаемых рыданий, такого грома аплодисментов и абсолютного (подчеркнуто газетой. — Б. Б.) единодушия прессы не знал не только ни один советский фильм, но почти ни один иностранный фильм вообще... «Чапаев» идет на Бродвее уже шестую неделю, возможно, что он будет идти 8—9 недель. Шесть недель — ежедневно очереди у театра, шесть недель — бурные восторги публики, шесть недель вся пресса ежедневно пишет о «Чапаеве», не уставая восторгаться этим замечательным произведением искусства, этой колоссальной победой советской кинематографии. Фильм показывается сейчас в больших кинотеатрах Вашингтона, Бостона, Балтимора, Чикаго, Филадельфии и других городов США. Национальное объединение критиков США дало «Чапаеву» высшую оценку — «исключительный фильм»... Известный критик газеты «Нью-Йорк пост» Торнтон Телеганти дал фильму высшую оценку — «превосходный». Такая оценка до сих пор еще не была дана ни одному американскому или иностранному фильму... Бонел в «Уорлд-телеграмм» свой восторженный отзыв заканчивает словами: «Откровенно говоря, «Чапаев» настолько блестящий фильм, что его нельзя пропустить и не посмотреть»... Здесь, в Нью-Йорке, наблюдается такая же картина, как и в Москве, — люди ходят смотреть «Чапаева» по многу раз, каждый раз по-новому восторгаясь картиной... «Чапаев» победил!»

Когда в 1951 году я приехал в Болгарию, меня встретили как старого знакомого — «Чапаева» там хорошо знали уже пятнадцать лет. В 1958 году, впервые попав в Ниццу и Марсель, я еще почувствовал там отзвуки того триумфального успеха, который завоевал «Чапаев» еще до второй мировой войны.

Эпопея «Чапаева» нашла свое великолепное продолжение в событиях гражданской войны в Испании в 1937 году. Там фильм стал боевым оружием республиканцев. Мы узнавали об этом из корреспонденций И. Г. Эренбурга и М. Е. Кольцова, которые были для нас дороже самых восторженных рецензий. Можно сказать без всяких преувеличений, что легендарный советский полководец и после своей смерти еще дрался в Испании за победу идей коммунизма. Батальон имени Чапаева покрыл бессмертной славой свое боевое знамя в неравной борьбе с фашистскими полчищами.

На встрече советской интеллигенции с первой делегацией киноактеров Индии в Доме архитекторов в 1956 году замечательный индийский киноактер Балрадж Сахни рассказал:

«В 1940 году я жил в Лондоне, который ежедневно подвергался жестоким налетам фашистской авиации. Я был уверен, что погибну. Я примирился с этой мыслью. Я не мог примириться только с сознанием того, что погибаю вдали от родины и так бессмысленно.

Однажды днем я забрел в кино. До этого дня я не видел ни одной советской картины и ничего не слышал о советском кино. Когда я вышел из кино, я перестал бояться, перестал думать о смерти, перестал прятаться в бомбоубежище. Эта советская картина была — «Чапаев».

Через три года Сахни дословно повторил этот рассказ в Бомбее, где индийская художественная интеллигенция принимала советскую делегацию и где укрепились моя дружба с этим замечательным индийским актером.

О том, как любили «Чапаева» у нас дома, рассказывает известный анекдот: мальчишка смотрит «Чапаева» сеанс за сеансом, не выходит из кино. Его наконец спрашивают: почему ты не идешь домой?

- Я жду.
- Чего ты ждешь?
- Может, он выплывет.

Но это только анекдот. А вот что было на самом деле. Директора московских кинотеатров рассказывали мне, что ватага мальчишек приходила в кинотеатр и спрашивала:

- У вас — «Чапаев»?
- «Чапаев».
- Тонет?
- Тонет.

— Значит, это не здесь. Пошли, ребята. Есть где-то такое кино, где он не тонет...

В трагические дни 1941 года Чапаеву действительно пришлось выплыть.

В первые же дни войны кинематографисты начали выпускать боевые киносборники. Одной из первых картин, выпущенных в самом начале войны, был короткометражный агитационный фильм «Чапаев с нами». Плывет раненый Чапаев по Уралу, а на другом берегу ждут его бойцы 41 года: танкист, летчик и пехотинец. От них слышит Чапаев: «Фашистская Германия напала на Советский Союз!» И вскочил Чапай на коня, и полетел впереди красных батальонов, полков и дивизий — на последний бой с фашистами...

В. М. Петров снимал этот маленький фильм, и во время съемки над нашими головами — в Озерках, в окрестностях Ленинграда, — летали немецкие самолеты...

Как ни странно, но у меня очень мало сведений о том, как шел «Чапаев» во фронтовых условиях Великой Отечественной войны. Знаю только, что он шел часто и много и, вероятно, делал свое патриотическое дело. Но один эпизод, рассказанный мне черноморским матросом, произвел на меня большое впечатление.

В осажденном Севастополе, в бомбоубежище, крутили «Чапаева». Когда картина кончилась, вышел перед пустым экраном матросский старшина и сказал:

— Василий Иванович, клянемся тебе стоять на смерть.

И матросы ушли в бой.

События Великой Отечественной войны, массовый героизм советского народа не могли не отодвинуть на второй исторический план героизм и романтику гражданской войны. Поколение, родившееся в сороковые годы, уже просто не знает «Чапаева». Может быть, это так и должно быть. Но не лучше ли было бы, чтобы молодое поколение хорошо знало своих героев, корни нашей действительности, наших свершений, начатых отцами и дедами.

«Чапаев» в последнее десятилетие все же время от времени, по большим праздникам да во время школьных каникул, появлялся на экранах, но техническая годность фильма колебалась на уровне от десяти до пятнадцати процентов. Прекрасную музыку Попова слушать уже, по совести говоря, вообще было нельзя, реплики стали в большинстве неразборчивыми, изображение стерлось... и, несмотря на все это, фильм живет, волнует, будит в сердцах светлые чувства, оставляет громадное впечатление.

Лет восемь тому назад в Кривом Роге я встретился в обеденный перерыв с рабочими большого металлургического завода. Старый металлист товарищ Николаенко задал мне вопрос:

— Как вы, товарищ Бабочкин, думаете, сколько раз я видел «Чапаева»?

Я знаю, что редкий человек смотрел картину один раз: кто видел раз, тот потом смотрел и второй и третий, а многие смотрели раз по десять. Я так и ответил:

— Вероятно, много? Раз десять — пятнадцать?

А Николаенко сказал:

— Нет. Я видел картину сорок девять раз.

Тогда я пошутил:

— Посмотрите еще раз — для ровного счета.

А товарищ Николаенко ответил без улыбки:

— Нет. Я смотрю эту картину всегда, когда она идет в кино.

И я вспомнил, как тридцать лет назад в Кадиевке я вышел из-за кулис на воздух: в летнем театре была страшная духота, театр был переполнен. Но оказалось, что и со стороны сцены стоит в городском парке толпа в несколько сот человек — те, кому не удалось втиснуться в театр. Высоченный шахтер из этой толпы громко, возбужденно сказал:

— Товарищ Бабочкин, почему не пускают в театр меня?

Я только развел руками: что я мог сделать?

— Нет, вы подождите. Я каждый день хожу смотреть «Чапаева» за десять — пятнадцать километров по шахтерским клубам. Сегодня прошел почти двадцать. А мне к шести утра на смену. Как же так?

Люди расступились, пропустили его в театр, а я усадил его за кулисами.

Как всякое классическое произведение, «Чапаев» с годами стал по преимуществу фильмом для детей и юношества. В этом отношении он разделил судьбу «Горя от ума», «Ревизора», «Грозы», «Железного потока». Но все эти великие произведения остались одновременно произведениями для самого широкого круга людей всех возрастов и самого разного интеллектуального уровня — от академика до рабочего, крестьянина, солдата.

В его победоносной силе мне суждено было убедиться еще раз совсем недавно. 18 сентября 1964 года, на второй день «Недели советского фильма» в Алжире, шел «Чапаев». Два дополнительных дневных сеанса была вынуждена устроить администрация «Недели» на следующий же день, и билеты на них были расхвачены немедленно. Мне пришлось несколько раз на нарядных, ярко-праздничных улицах неповторимого по своей красоте Алжира слышать русскую речь:

— Здравствуйте, товарищ Чапаев.

Только два года назад отгремели последние залпы семилетней тяжелой борьбы алжирского народа за свою свободу и независимость, и образ нашего Чапаева напомнил алжирцам имена их собственных героев-партизан. Мне называли имена погибших героев Мурада Дидуша и Лабри-Бен-Мхиди — легендарные имена, и для ветеранов освободительной войны наш Василий Иванович занял место в их строю. Победив ужасные, непростительные технические недостатки старого, нереставрированного экземпляра, показанного в «Неделю советского фильма», Чапаев завоевал сердца алжирцев. После сеанса ко мне подошел пожилой француз:

— Я один из первых ваших зрителей. Я видел «Чапаева» в 1936 году во Франции и сегодня пришел опять. Спасибо!

Мы показывали «Чапаева» во многих городах Алжира, и нигде он не подвел нашу делегацию. Отличный прием!

Свое тридцатилетие «Чапаев» встречает не только во всеоружии своей проверенной десятилетиями славы и силы, но и в новом техническом качестве. Фильм наконец реставрирован. Найдено несколько нетронутых временем экземпляров, с которых можно было сделать новые контратипы, почти не уступающие по техническим качествам первым экземплярам фильма — экземплярам 1934—1935 годов. Таким образом, «Чапаев» начинает новый период своей жизни, и нет у меня сомнений, что этот новый период будет плодотворным и долгим потому, что «Чапаев» — одно из тех произведений советского искусства, которые способны волновать и ответить самым серьезным и глубоким требованиям зрителя «грядущих светлых лет».

