

ТВОРЧЕСКОЕ СОДРУЖЕСТВО, СТАВШЕЕ БРАТСТВОМ

(Вместо введения)

На золотых медалях лауреатов Государственных премий по литературе и искусству каждой из союзных республик отчеканены портреты выдающихся деятелей отечественной культуры, чьи имена носят эти премии,— Шевченко, Руставели, Абая, Токтогула и т. д. В РСФСР — Глинки, Репина, Станиславского, Горького... И только на одной из медалей, которой в Российской Федерации отмечаются лучшие достижения искусства кино,— портреты двух человек — кинорежиссеров Г. Н. и С. Д. Васильевых.

Очертить путь в искусстве этих художников, рассказать о том, как авторское содружество вылилось в подлинное братство,— значит проследить, как соединялись эти две яркие творческие индивидуальности в едином созидающем процессе, как возникал тот новый сплав талантов, который дал яркий и самобытный кинематограф братьев Васильевых.

В понятие творческой индивидуальности художника обычно вкладывается характеристика его личности в важнейших социально-психологических особенностях, его мироощущение, мировопонимание, своеобразие его образного мышления, арсенала выразительных средств, приемов, мастерства, отношение его творческого «я» к эстетическим запросам общества, его внутренняя обращенность к зрителям — к тем, ради кого он творит, кому адресует свои произведения. В трудах советских искусствоведов названы и другие черты, детализирующие это понятие. Но, к сожалению, мы не можем опереться ни на одно из исследований, поднимающих проблемы творческих содружеств в киноискусстве. Таких исследований нет. А явления эти качественно особенные. История нашего кино знает случаи длительного сотрудничества одаренных личностей — сценаристов или режиссеров, фильмы которых рождались в результате слияния и взаимообогащения творческих задатков каждого из соавторов, и именно это слияние определяло художественное своеобразие их коллективных творений.

В случае с братьями Васильевыми разобраться во всем этом особенно нелегко. Уж очень нераздельно слиты «составляющие» этого содружества на протяжении более чем двадцати лет — с середины двадцатых годов вплоть до смерти Г. Н. Васильева в 1946 году: и тогда, когда они были редакторами-монтажерами, и позже, когда стали сценаристами и режиссерами. В этот период многие их статьи и выступления были совместными. Два ранних сценария немых фильмов, написанные ими порознь, до объединения, представляли собою «пробы пера». Они, как их первые критические статьи, как популяр-

ная книжка о монтаже, написанная Сергеем Дмитриевичем в 1929 году, или короткометражный научно-популярный фильм, самостоятельно поставленный в 1931 году Георгием Николаевичем, не дают материала, чтобы охарактеризовать специфически «свое» в творчестве того или другого соавтора. Это не тот случай, когда, скажем, самостоятельные выступления и персональные выставки рисунков М. Куприянова, портретов Н. Крылова, живописных пейзажей Н. Соколова проливали свет на индивидуальное своеобразие каждого из художников, составляющих содружество Кукрыниксов. Впрочем, очевидность их творческих индивидуальностей еще не открывает секрета того качественно нового сплава, который возникает при их совместной работе и дает себя знать не только в карикатурах и книжных иллюстрациях, но и в станковой живописи. Но все же, зная «составляющие», легче разобраться в том, что каждый из них мог внести в общий творческий процесс.

В коллективных работах кинорежиссеров определить творческий вклад в фильм каждого в отдельности еще более затруднительно. Даже после того как такие содружества распадались и выходили самостоятельные фильмы их участников, дававшие возможность говорить о художническом лице, скажем, Г. Козинцева или Л. Трауберга, А. Зархи или И. Хейфица, это часто не проливало свет на то, «кто был кем» в их совместных картинах, ибо процесс их создания отнюдь не напоминал простое суммирование усилий двух соавторов. Огромное значение имело их взаимовлияние. И фильмы Васильевых создавались по сложным законам органического слияния, синтеза того, чем были богаты творческие индивидуальности каждого из соавторов.

Вникнуть в ход их совместной работы не легко, ибо художественное творчество — процесс глубоко интимный, его тайны чаще всего недоступны стороннему взору. В самом деле: как складывались их творческие взаимоотношения? Как сочетались, взаимодействовали индивидуальные предложения, как возникали варианты творческих решений, ставшие их общим словом? В чем, наконец, один из братьев дополнял другого? Об этом сами Васильевы не рассказывали. Сергей Дмитриевич, к которому я не раз подступал с подобными вопросами, отделялся шутливыми замечаниями. Испытанный прием! Ведь и Ильф и Петров на расспросы о том, как они вместе работали, тоже отвечали: как братья Гонкуры — один бегал по редакциям, другой стерег рукописи, чтобы знакомые не украли.

В попытках разобраться в ходе совместной работы не всегда могут помочь и свидетельства близайших друзей и сотрудников: их наблюдениям были доступны лишь отношения братьев на людях, на съемочной площадке, в монтажной комнате. Но как складывалась их работа в другие моменты? Ведь значительная ее часть проходила,

когда они оставались наедине друг с другом. Здесь исследователь неизбежно вынужден опираться на косвенные данные, и многое остается в сфере гипотез и предположений.

А так ли уж важно выяснение внутренних взаимоотношений в их содружестве? Думается, что важно. И потому, что это интересует многих, и потому, что на сей счет в творческой среде можно услышать самые различные, в том числе превратные, суждения, которые, став достоянием печати, способны лишь дезориентировать интересующихся киноискусством читателей.

Возьмем, например, вопрос о разделении труда между братьями. На сей счет высказывались различные мнения.

В. Шкловскому, знавшему Васильевых с их первых шагов в кино, специализация братьев представляется так:

«Сергей Васильев... над сценарием (до конца) работал сам, как мне кажется, без ежедневной помощи Георгия. Георгий был старшим на съемке, и в его работу не вмешивались»¹.

Б. Бабочкин, вспоминая о съемках «Чапаева», в статье «Через тридцать лет» приводил диаметрально противоположные свидетельства:

«...на съемочной площадке... Сергей распоряжался и действовал единолично... большая часть литературной работы и основная часть монтажа делается Георгием»².

С обоими этими утверждениями трудно согласиться, и, во всяком случае, было бы опрометчиво принимать их на веру. В действительности многое протекало по-иному и гораздо сложнее. Вот выдержка из стенограммы беседы С. Д. Васильева во ВГИКе в 1935 году:

«Мы никак не разделяем работу. Для нас все равно, кто кричит: «Свет» и «Начали», не в этом дело. Нужно суметь поругаться до этого так, чтобы одинаково понять вещь. Оба ли мы вместе пишем — вопрос совершенно для нас решенный. Вместе. Как? Когда мы, поругавшись три дня и представив себе всех этих людей так, что уж никаких сомнений быть не может, считаем, что неважно, кто возьмет в руки перо...»

Здесь четко выражены основные для их содружества принципы нераздельности функций и «работы на равных».

Как эта работа строилась? Попытку разобраться в этом мы начнем с наиболее доступного сторонним наблюдения — с житейских проявлений их характеров, темпераментов, натур. Хотя между такими проявлениями реальной личности и творческой индивиду-

¹ Письмо автору книги от 28 февраля 1974 года. О такой же специализации братьев В. Шкловский упомянул в своей более поздней статье (см.: 20 режиссерских биографий. М., «Искусство», 1978, с. 38).

² Б а б о ч к и н Б. В театре и кино. М., «Искусство», 1968, с. 54.

альностью нельзя ставить знака равенства, все же эти стороны сопряжены и теснейшим образом взаимосвязаны.

Георгий Николаевич и Сергей Дмитриевич были людьми очень разными. И коснуться своеобразия их личностей — творческих задатков, человеческих качеств, особенностей характеров — важно, чтобы постараться представить, что каждый из них мог внести в коллективное творчество. Литературоведам, например, анализ личностных особенностей Ильфа и Петрова помог проследить, от кого в их произведениях шла сатирическая злость, а от кого — теплый юмор. Такой анализ важен и для понимания сотворчества Васильевых, того, как они «прирабатывались», в чем дополняли друг друга и за письменным столом и на съемочной площадке.

Оговоримся: человеческая личность, как и творческая индивидуальность — понятия конкретно исторические, изменяющиеся на различных этапах развития. В пору режиссерского дебюта возраст каждого из соавторов приближался к тридцати. Их детства, юности, первых шагов на творческом пути мы коснемся позже. Сейчас возьмем этап творческой зрелости. Каковы они были, скажем, в пору создания «Чапаева»?

Сергей Дмитриевич был человеком открытого нрава, горячего темперамента. Живой, возбудимый, он легко загорался новыми идеями, с энтузиазмом откликался на полезные и интересные предложения и в их реализации действовал с неуемной, заражающей людей энергией. По натуре он был коллективистом, легко и естественно чувствовавшим себя в гуще людей. С юношеских лет, на протяжении всей своей жизни, он щедро отдавал себя делам общественным. Был инициатором и душой многих полезных начинаний, признанным и авторитетным общественным деятелем.

Прирожденный трибун и блестящий полемист, он был всегдашим участником дискуссий, споров, обсуждений кинематографических проблем. Говорил остро, горячо, метко. Его выступления в Ленинградском Доме кино всегда привлекали многочисленную аудиторию — он был интересен и талантлив как оратор. Все, кто знал Сергея Дмитриевича, с теплотой вспоминают общительность его нрава. Он легко находил общий язык с людьми, располагал их своим доброжелательным вниманием, приветливостью и отзывчивостью, непримятными суждениями, готовностью драться за то, что считал нужным и справедливым, умением доводить начатое дело до конца. Людей привлекала его принципиальность, его человеческая надежность, кристальная цельность характера.

Георгий Николаевич по многим свойствам натуры, по темпераменту был антиподом своего собрата по искусству: всегда уравновешен, спокоен, отнюдь не активен — скорее, инертен. Он не обладал «общественной жилкой». Сторонился любой деятельности, где нужно

было «быть на виду». В большинстве случаев предпочитал не ввязываться в бурные кинематографические споры и схватки. На обсуждениях фильмов обычно выступал очень коротко. Сыпал «молчальником». Люди, хорошо знавшие Георгия Николаевича, позицию, занятую им в коллективе, стремление, как он говорил, «не высовываться», в один голос объясняют это его ранимостью и застенчивостью. В общении с коллегами он был неизменно доброжелателен, корректен, но трудно сходился с людьми. Его нрав был открыт лишь узкому кругу друзей. В их компании он бывал весел, остроумен, музиковал, хорошо пел. С остальными он был, скорее, замкнут и молчалив. Такую «неконтактность» иные воспринимали как заносчивость, считали его «гордецом».

Различия характеров братьев сказывались не только в том, что один был вспыльчив, но отходчив, а другой всегда ровен и невозмутим, один был прям и прост в общении, другой бывал ироничен, а подчас и язвителен, один жил «на людях», а другой был самоуглублен, как бы «закрыт» для окружающих. Разительные несходства были видны еще в очень многом.

Сергея Дмитриевича отличала предельная сосредоточенность на творческом деле. Вне кинематографа у него не было занятий, пристрастий, увлечений. Он был всецело поглощен работой, жил интересами студии и своей семьи, которую отличали общность духовных устремлений и совместная творческая работа супругов. Киноактриса Варвара Сергеевна Мясникова, на которой Сергей Дмитриевич женился в 1930 году, снималась во многих картинах «Ленфильма», в том числе в картинах Васильевых (в «Чапаеве» она отлично сыграла роль цулеметчицы Анки). Так что и дома царила кинематографическая атмосфера.

Забегая вперед, скажем, что единство творческих интересов сохранилось и в новой семье Сергея Дмитриевича, когда он в 1947 году женился на киноактрисе Галине Владимировне Водяницкой, тоже принимавшей участие в картинах «Ленфильма» и его творческих начинаниях.

Георгий Николаевич в годы создания «Чапаева» был холост. Такой всепоглощающей страстью к работе, как его собрат, он не отличался. Ценил досуг. Любил пожить в свое удовольствие. Завязанный меломан, он был завсегдатаем концертов. Друзья вспоминают о его азартной увлеченности игрой на бильярде. Когда он получил квартиру, он даже оборудовал в ней бильярдную комнату. Страстный охотник и меткий стрелок, не раз побеждавший в соревнованиях, он уделял всему этому много времени.

Замкнутость, уравновешенность, педантичность Георгия Николаевича были лишь внешним покровом натуры эмоциональной, увлекающейся. Он был способен поразить неожиданными взрывами

темперамента и поступками, не раз дававшими повод для недоумений друзей. Вот один, хотя и личного плана, но очень характерный пример.

Возвращаясь в 1935 году из зарубежной поездки, он познакомился на пароходе с семьей известного американского скрипача Цимбалиста, который в то время гастролировал в СССР. К нему в Сочи ехала жена, дочь и молодая подруга дочери — студентка Джил Андерсен. «Георгию, — рассказал мне спутник Васильевых по этой поездке Ю. Я. Райзман, — эта стройная миловидная девушка очень понравилась. Хотя он не знал английского языка, а она — ни одного русского слова, они часами разговаривали, мобилизовав свои довольно скромные знания французского и поминутно заглядывая в словарь».

Конец этой истории мне поведала В. С. Мясникова: «Уже при встрече в порту Гоша по-дружески признался, что он влюбился в спутницу с первого взгляда. На следующий день он умчался в Сочи. Недели через две, счастливый и радостный, он пригласил нас с Сергеем на свою свадьбу.

В этой истории нас поразила горячность и решительность Георгия, тот напор, с которым он буквально в несколько дней добился завершения всех формальностей, связанных с продлением визы будущей жены, заключением брака и т. п. Спокойного и рассудительного «тихоню» как будто подменили. Он открылся для нас с новой стороны».

Такими неожиданными проявлениями, вспышками решимости, воли, активного действия Георгий Николаевич не раз удивлял и в работе, и в жизни. Однажды на съемках он, не задумываясь, бросился в осеннюю холодную Волгу, чтобы спасти сорвавшегося с понтона красноармейца. Преодолевая сильное течение, он доплыл до него, вытащил на берег. Для тех, кто считал Георгия неженкой, такой поступок был полной неожиданностью.

Один из общих друзей Васильевых высказал такое суждение: «Сергей был горяч и бурлив, как действующий вулкан. Георгия вулканом не назовешь, но никто не знал, что таилось в глубинах этой внешне спокойной сопки. Вдруг на ее поверхность прорывалась горячая лава...»

Брак с Джил Андерсен был непродолжительным: не выдержав бытовых неурядиц, она уехала к себе в Чикаго. Георгий Николаевич вновь женился в 1938 году. В отличие от собрата он был счастлив, что его жена Елена Ивановна Отдельнова — юрист по образованию — службой не была связана с кино. Семья для него была отдушиной от работы.

Коснемся еще некоторых черт своеобразия собратьев. Оба они были духовно богаты, образованы, начитаны. Но каждый — по-разному. Сергея отличала большая многосторонность. Кроме твор-

ческих и эстетических проблем в круг его постоянных интересов входили история, философия, психология. Его эрудированность проявлялась в глубоких и доскональных знаниях во многих областях. Георгия преимущественно увлекали вопросы литературы и искусства. По-разному они были оснащены и житейско-практическими умениями и навыками. Сергей, в отличие от собрата, многое мог сделать своими руками.

Не будем множить сравнения чисто человеческих черт и черточек каждого из братьев. Не будем удивляться тому, что такие разные люди сошлись, подружились, более того — накрепко спаялись в нерасторжимое творческое содружество. Давно известно, что контрастность характеров не только не помеха, но и во многом помогает совместной работе. Даже экипажи космических кораблей подбирают с учетом этого фактора. Как, скажем, дополняли друг друга спокойно-уравновешенный, рассудительный Севастьянов и подвижный, « заводной », смешливый Климук в их многодневном полете на орбитальной станции. Несхожесть характеров отличала и многие другие пары советских космонавтов.

Васильевы не походили друг на друга, но идеально подходили один к другому. Различия их натур не помешали проявиться тому главному, что их сроднило, — духовной общности, единству мироощущения, миропонимания. Их роднило прежде всего общее отношение к главному событию века, ровесниками которого они были, — к социалистической революции, к величию и красоте задач переустройства мира, единое понимание места художника в обществе. Их сплачивала общность целей, осознание того, что нужно искать в искусстве, к чему стремиться. В их сближении большую роль сыграла и схожесть вкусов. То, что было прочувствовано сердцем, осмыслено умом, пережито одним, находило полнозвучный отклик в душе другого. И эта родственность мира мыслей и чувств, духовного опыта — то, что, говоря о Кукрыниксах, Горький называл « единосущностью », — обусловила их сближение и нераздельность. Это было братство по духу, таланту, жизненным целям, пути в искусстве.

Сошлись Васильевы сразу. Сергей Дмитриевич вспоминал, как при первом знакомстве они «хотя и спорили изрядно, но понравились друг другу». За четыре года, проведенных вместе у монтажных столов, они настолько «приработались» и сроднились, что на режиссерский путь в игровом кино вступили под общим именем — «братья Васильевы». Многолетняя совместная работа сплачивала их все больше. Им было бесконечно интересно друг с другом. О чем бы ни шла речь — о жизненном событии или прочитанной книге, об увиденном фильме или о родившемся замысле, — их воодушевляли и радовали близость и совпадение взглядов, оценок, трактовки. Они понимали один другого с полуслова. Браг Георгия профессор МГУ

А. Н. Васильев вспоминает, что его всегда поражало, как их тянуло друг к другу, как сразу же, с первой минуты встречи, они продолжали прерванный накануне разговор и все остальное для них переставало существовать.

В общих трудах и раздумьях формировалась их совместная идеино-творческая платформа, о которой Сергей в своем выступлении на Всесоюзном творческом совещании кинематографистов в 1935 году сказал так: «Я буду говорить по ряду вопросов, которые волновали нас обоих, продуманы и прочувствованы нами обоими. Во избежание усложненных оборотов я буду говорить «я», но прошу вас подразумевать «мы»¹.

Попробуем разобраться в том, как два «я» слились в одно «мы».

Каждый представляющий себе природу сценарной или режиссерской работы легко может определить, каким в принципе нелегким делом является совместный созидательный процесс художников. Здесь остро встают, скажем, такие проблемы, как стремление к авторскому самовыражению, индивидуальные особенности видения мира, приверженность тем или иным формам художественной выразительности. При неизбежном столкновении различных творческих решений и трактовок, при необходимости выбора одного из вариантов дают себя знать различия художественных пристрастий, нюансы вкусов, наконец, вопросы творческого самолюбия. По этим причинам множество совместных постановок фильмов двумя или большим числом режиссеров оставались эпизодами, не приводили к созданию длительных и прочных союзов. Их возникновение требует не только того, чтобы один соавтор был творчески очень нужен другому, чтобы каждый из них в чем-то весьма существенном дополнял другого. Здесь важно еще очень многое.

Чтобы в многолетней совместной работе каждый из участников продолжал оставаться самим собой, не терял своего лица, чтобы не было и тени творческого подчинения, ассилирования, нивелировки, необходима равномасштабность личностей и талантов. То, что это было именно так, уравновешивало механизм отношений и взаимодействий Васильевых. Каждый из них был художником большой одаренности и творческого потенциала. Каждого отличала глубина идеино-художественного осмысления и образных обобщений материала, яркость фантазии, богатство палитры выразительных средств, энергия новаторских поисков, творческая принципиальность. Во всем этом, как и в литературном мастерстве, неистощимости режиссерской выдумки, умении работать с актерами, блестящем владении искусством монтажа, ни один из собратьев не уступал другому. Они не только дополняли друг друга. Художнические посылы одного

¹ За большое киноискусство. М., Кинофотоиздат, 1935, с. 111.

из них неизбежно возбуждали «встречные творческие токи», и это взаимооплодотворение умножало вклад каждого, обогащало результаты их совместного труда.

Необходимая для этого общность взглядов и эстетической платформы подкреплялась безраздельной верой друг в друга. Чтобы согласиться с выдвинутым вопреки твоему предложению, принять критику собрата, нужно было верить ему, как самому себе. Это не оставляло места для болезненного самолюбия, обид или подспудного ощущения, что «мое лучше».

В общей работе, которую им хотелось видеть как можно более совершенной, каждый «выкладывался» до предела, ничего, ни крупики, не оставляя впрок, не приберегая для себя лично. Абсолютно отсутствовали какие-либо счеты о мере «личного вклада». Иногда в создание какой-либо сцены один вносил больше, другой — меньше. В другой раз было наоборот. Важно, что каждый из них был способен делать все, из чего состояла их творческая работа, а она протекала по двум руслам: литературному — написание сценариев и режиссерскому — их постановка.

Многие сотрудники Васильевых, работавшие с ними над рядом фильмов, из тех, с кем мне довелось беседовать, — сорежиссер Ю. Музыкант, оператор А. Сигаев, ассистент А. Бергункер, актриса В. Мясникова и другие, — приводили множество наблюдений и примеров, подтверждающих то, о чем говорил Сергей Дмитриевич во ВГИКе, — принцип сотворчества «на равных».

По доступным их наблюдению фактам, ход литературной работы складывался так: Васильевы сперва подробнейшим образом обговаривали замысел, характеры персонажей, сюжетные ходы, фантазировали, набрасывая содержание отдельных сцен, придумывали ключевые положения, характерные детали и т. д. Далее писали по-разному, поэпизодно. Каждый литературно защищал свою сцену. Эти записи подробно обсуждали. Иногда соавтор предлагал свои коррективы, уточнения диалогов, дополнительные ремарки. Иногда брался целиком написать свой вариант. Выбирали лучший. Часто совмещали оба варианта, используя лучшие куски из каждого. Окончательную отделку вели совместно — взаимно правили друг друга. Для них было неважно, кому принадлежал первотолчок того или иного замысла, «кто первым сказал «э». Зерно образа или эпизода могло быть предложено одним из соавторов или родиться в совместном обсуждении. Важно, как это зерно прорастало, вызревало, как формировалась художественная мысль, оттачивалась форма ее выражения. А здесь любое решение проходило многократную обкатку, обогащалось новыми поворотами, интересными деталями, предлагавшимися каждым из братьев.

Анализ рукописных текстов их сценариев подтверждает сказан-

Фрагменты рукописи сценария «Чапаев»

Эпизод встречи Чапаева с Фурмановым написан Г. Н. Васильевым

Идёт волчью
С сивым хохлом ворог
На листьях —
Красноклестик Живой...
— Ах, гаварит с
вожаком С. Ильинским
Рыжим — отвечает.
Люблю я твою красу
Хозяина Трёхгорного Чуда
Воровавшего у Рыжика
Палки и Рыжий Красавец
Красавец... Чапаев
Хохлы/Красавец
Мы будем побеждать
И живём ура-ура!
Чапаев кивает
Головой в сбрую куды —

Эпизод прихода депутации крестьян написан С. Д. Васильевым

35

— Человек — это инструмент, на котором
сидят люди.

Фурманов повернулся к Чапаеву и спрашивает:
— Слава мне! Всё не хуже.
А из Финляндии — земли чистой
— Отважный мужик! Тот, кто прошел
— из России...

Он подходит к Чапаеву:

- Ильин Рыжий — тоже красноклестик!
Сам Бояринко поклоняется!
- Ах, я его, товарища,
— красавца, красные армии.

Фурманов повернулся к Чапаеву:

В Финляндии, впереди группы красных
солдат, в плащах, надели пальто на
зиму:

- Красавец из вас — Чапаев

Он восхищённо обвел присутствующих глазами:

— Чапаев вас аще угрожаю, говори
меня звать!

- Ну — я!..

Чапаев птиц городничих слушает
и с удовольствием уходит
— Слыхай, это наше Красное
Солнце, соловьи...

Фурманов же видит на Чапаеве
красноклестика и замечает —
Чапаев — перед ними впереди
не было никого и воротил... Затем
в салоне красноклестика видел
Большой золотой крест на кольце
и краеведческую выставку.

Рассказывая потом...

Но Финляндия послала на Чапаев
освободительную армию из...
Чапаев — перед ними впереди
не было никого и воротил... Затем
в салоне красноклестика видел
Большой золотой крест на кольце
и краеведческую выставку.

На этом фрагменте страницы соседствуют оба почерка. Добавление после значка внесено Г. Н. Васильевым

ное. Варианты одной и той же сцены можно встретить в записях то одного, то другого соавтора — крупным, размашистым почерком Георгия и бисерным, мелким, четким почерком Сергея. Есть страницы, где оба почерка соседствуют. Нередко сцену, написанную одним, заново переписывал другой. Машинописные тексты правили тоже вместе — Сергей синими, Георгий зелеными чернилами.

По мысли, стилю, языку сценарные фрагменты настолько однородны и соединены без «швов», что вычленить сделанное одним или другим из соавторов практически невозможно. Это касается всех вариантов сценария, вплоть до режиссерского. Но на примере того же «Чапаева» видно, что сценарий для Васильевых не был догмой. Многое изменилось и дополнялось в процессе съемок. Некоторые из этих эпизодов были сняты по торопливо сделанным на блокнотных листах записям (их даже не успевали перепечатать на машинке, на них нет следов взаимной правки соавторов). Вероятно, эти изменения могут пролить свет на то, чем каждый из братьев на последнем этапе работы дополнил другого, чем обогатил их совместный фильм. К числу таких дополнений, например, относится сделанная Сергеем вставка в диалог спора Чапаева с Фурмановым о правах дивизионных ветеринаров: «Это что же такое?.. Вы уже не даете ни одному мужику на доктора выйти!.. На что это похоже?! Экзаменовать немедленно!..»

Его перу принадлежит новый текст лирической беседы Чапаева с Петькой и Аппой в последний вечер — слова, открывающие светлые мечты героя о мире, о послевоенной жизни. Какие это важные дополнения! Им же написан измененный, остродраматический эпизод усмирения «бузь» в кавэскадроне и новая, полная юмора сцена после боя с каппелевцами (обсуждение вражеского плаката, «награда» Анне, дружеское чаепитие).

К числу эпизодов, дополнивших режиссерский сценарий и целиком написанных рукой Георгия, относятся первое появление Чапаева и атака на хутор, смешное знакомство Петьки и Аники, «купание» партизан. Впрочем, рукой ли Георгия это написано? В утверждениях подобного рода нужно быть скрупулезно точным. Это требовало проверки и потому, что рукопись рабочего экземпляра сценария, его окончательного варианта, была обнаружена не в архиве Васильевых¹; кто-то заронил сомнение — а не записаны ли эти эпизоды со слов Васильевых их сорежиссером Ю. Музыкантом, у которого был очень похожий почерк? Пришлось обратиться... к криминалистам. В графологической лаборатории на Петровке, 38, куда я передал для анализа образцы почерков, неопровержимо установили: эпизоды написаны Г. И. Васильевым. Некоторые варианты, возникавшие на последнем этапе работы, вообще не дошли до нас в записях. Так это

¹ Кабинет киноведения ВГИКа, № 5719.

случилось с вариантами финала картины. Чтобы не кончать фильм траурным митингом (как это было в режиссерском сценарии) и дать более оптимистический финал, Васильевы придумали два новых его варианта. Сроки поджимали. Нужно было их готовить одновременно. Была проведена короткая экспедиция в Гори, где Сергей снял эпилог в яблоневом саду (мы его коснемся позже). Георгий остался на студии, чтобы попробовать смонтировать финал из отснятых батальных кусков. При сравнении обоих решений на экране монтажное — короткий завершающий аккорд (зали красных батарей, взрыв, сметающий с обрыва врагов) — оказалось настолько убедительным, что отснятую сцену в саду не стали даже озвучивать. Лучший из совместно придуманных вариантов после небольших корректировок вошел в картину.

Анализ сценария и режиссуры фильма и всех возникших в ходе съемок дополнений дает основание утверждать, что каждый из Васильевых в совершенстве владел средствами «прозаического» киноповествования с его углубленным раскрытием психологии героев, пластической лепкой характеров, обстоятельств, среды. Вместе с тем каждому из братьев были свойственны смелые поэтические обобщения, образный язык и мера условности, присущие «поэтическому кино». Из живого взаимодействия поэтики этих двух потоков рождался тот синтез поэзии и прозы, которым отмечены их фильмы.

Вернемся к различиям натур и характеров братьев. Коснемся таких качеств, как упорство, настойчивость, работоспособность. Ведь эти свойства являются необходимой и неотъемлемой частью таланта.

Сергей был великим трудолюбцем, не чуравшимся и черновой работы. Огромное количество материала, собранного по фильму «Волочаевские дни», — письма, дневники, воспоминания партизан (не один десяток объемистых папок) — внимательно прочтено, обработано именно им. Стиль его работы отличали редкостная обстоятельность и точность.

Георгий тоже работал много, увлеченно, но этими качествами не обладал, нередко отвлекался, запаздывал. Соавтор призывал его не витать в эмпиреях, напоминал о сроках и даже подчас шутливо «прорабатывал» его. Об этом в своих воспоминаниях пишет друг Васильевых оператор В. Горданов¹.

Сергей бесспорно вносил в их совместную работу элементы организованности и целеустремленности. У Георгия были другие личностные особенности, неоценимые для совместной работы: соавтор мог опираться на его безотказную память, на его редакционные способности, умение скимать материал.

¹ См.: Кинооператор Вячеслав Горданов. Л., «Искусство», 1973, с. 95.

Если продолжить разговор о личностных особенностях, связанных с творческой работой, то и здесь у каждого из братьев было немало своеобразия.

В сцепарной работе и особенно в режиссуре чрезвычайно важны острота визуального видения материала, чувство пластической формы. Этими качествами братья обладали далеко не в равной степени.

«Приоритет глаза» явно принадлежал Сергею. В этом единодушии их друзья и соратники. Вовсе не случайно все раскадровки, все заметки изобразительного решения кадров выполнял именно он. Работа с оператором и художником была его прерогативой.

Оба чувствовали и любили музыку, но Георгий гораздо лучше знал ее. Он обладал абсолютным слухом, играл на рояле. Звуковое решение фильма стало его сферой. Отлично зная песенный фольклор, он подбирал для фильмов народные песни, вел всю работу с композиторами, определял шумовое оформление картин.

Существовало определенное разделение обязанностей и по чисто производственной линии. Всю сложную организационную сторону дела Сергей Дмитриевич брал на себя. С четкостью военного штабиста он планировал съемки, вел их дневник, проводил планерки, «воевал» с цехами студии. Собирая съемочную группу перед началом нового фильма, он неизменно заявлял: «По творческим вопросам обращайтесь к нам обоим, по организационным — только ко мне», — и объяснял это тем, что в такого рода делах Георгий может кое-что и папутать. В организацию производственного процесса Сергей вкладывал уйму энергии.

В той части режиссерского дела, которая связана с преодолением производственных трудностей, он всегда солировал. Среди ближайших творческих сотрудников Васильевых можно было услышать мнение, что уровень организаторских способностей, а главное, потенциал энергии у Георгия были таковы, что их могло бы и не хватить на самостоятельную постановку большого фильма. Возможно, такое опасение было и преувеличено, но организующей и главной движущей силой васильевского «тандема» всегда был Сергей.

Это остроумно подметил художник фильма «Чапаев» И. Махлис. В своем дружеском шарже на братьев он обыграл один из самых популярных кадров картины: Чапаев и Петька со своей тройки поливают врага пулеметным огнем. И вовсе не случайно на этом рисунке боем, как Чапаев, с простертой рукой руководит Сергей, а Георгий рядом с ним при不可缺少 к пулемету. Художник, работавший с Васильевыми на двух постановках, имел возможность приглядеться к ним. И такое распределение ролей на его шарже — а он экспонировался в Ленинградском Доме кино — никого не удивило: людям довелось наблюдать их в работе, — в этой шутке была доля правды.



Как распределялись между ними обязанности на съемочной площадке? Командирские навыки Сергея делали его безраздельным руководителем при постановке массовых, батальных сцен. Это запечатлено на множестве фотографий рабочих моментов. Он единолично командует с вышек движением воинских масс. Во всех остальных случаях на «режиссерских креслах» оба собрата. Съемки всех не относящихся к баталиям сцен они вели совместно. Впрочем, и здесь было внутреннее распределение обязанностей. Они приходили на площадку, обсудив между собой все до мельчайших деталей. Сергей почти всегда обговаривал с актерами задачу, выстраивал мизансцену, руководил съемкой. Правда, за его спиной неизменно был Георгий, реплики и замечания которого существенно влияли на ход съемки. Его спокойствие и обходительность, в отличие от горячности, а подчас и резкости брата, благотворно сказывались на общей рабочей атмосфере. Ему не один раз приходилось выступать в роли «громоотвода».

Коллективный творческий процесс съемки всегда несет различия нюансов — и трактовок эпизода, и оценок достигнутого актерами, и предлагаемых решений. Он чреват разногласиями. Они, естественно, возникали и между братьями. Но никогда это не становилось поводом для обсуждения, а тем более споров на людях. Кто-нибудь из них произносил обусловление: «Пойдем покурим», — и они уединялись, чтобы выяснить отношения. Иногда их отсутствие длилось долго. Но по возвращении на площадку было видно, что достигнуто полное единогласие. Сцены, поставленные ими порознь (это случалось только тогда, когда кто-то из них болел или был в отъезде), поражают родственностью манеры, стиля, художественного почерка.

Что касается монтажа, предварительную подборку отснятого материала обычно вел Георгий. Монтировали чаще всего вместе.

Так, на всех этапах кинематографического процесса складывалось их сотрудничество, их работа «на равных». Залогом осуществления этого принципа было родство и равновеликость талантов, высокое единомыслие братьев, их большая человеческая дружба. Это отнюдь не означает, что в их работе не было столкновений, горячих творческих «шибок». Все это было. В приведенной выше цитате С. Васильев даже называет это «руганью». Как ни называй, споры были частью совместного дела, не нарушавшей единства в работе. Можно было бы привести немало стенограмм обсуждений фильмов, где мнения и оценки братьев не совпадали. Но это были расхождения по частностям. Там же, где дело касалось основного — идеино-художественной концепции произведения, их взгляды не расходились. Это подтверждает единодущие, с которым они поддержали «Землю» А. Довженко, сценарий «Депутата Балтиki» и ряд других произведений.

Поваторский путь советского кино и их собственный путь — экспериментов, проб, сравнений и выбора вариантов — не мог не рождать творческих разногласий, но они никогда не перерастали в конфликты, не тяготили соавторов. Иначе их содружество попросту перестало бы существовать.

Годы укрепляли, сплачивали его все теснее. Васильевы не представляли себе работу друг без друга. Их союз смогла разрушить только смерть одного из братьев.

Но и это трагическое событие не оборвало того, что в искусстве было выработано ими обоими. Осталось множество совместных замыслов и заделов на будущее. В течение десятилетий сформировались совместные принципы, творческий почерк и стиль. И после смерти Георгия Сергей продолжал и развивал кинематограф Васильевых.