

ПРЕКРАСНО помню, как я увидел Довженко впервые.

Произошло это не то осенью двадцать третьего, не то ранней весной двадцать четвертого года.

Я шел по какому-то делу к Блакитному — пересек комнату секретаря, поздоровался с Тараном, открыл дверь в кабинет и остановился на пороге: за столом сидел не Блакитный, а кто-то другой, мне незнакомый. Был это молодой человек моих лет, может быть, чуть старше, статный и красивый: русые волосы, высокий лоб, быстрый светлый взгляд. Перед ним на столе — поверх гранок и рукописей Василия — лежал большой альбом из плотной александрийской бумаги, и неизвестный молодой человек рисовал. На нем была нежно-зеленого тона сорочка с расстегнутым воротом, без галстука, — сорочка не нашего производства, заграничного, это я сразу приметил; пиджак был небрежно перекинут через ручку кресла, на котором незнакомец сидел; а пальто из материи «елочкой» — тоже не отечественного, заграничного происхождения — было наброшено на плечи бронзового Аполлона, который стоял в углу кабинета. На голову Аполлона была надвинута мягкая серая фетровая шляпа. Он был несколько больше обычного человеческого роста, и кепки, папахи и шляпы всех, кто заходил в кабинет Блакитного и имел право вести себя там непринужденно, были малы для Аполлоновой головы — они всегда торчали у него на макушке. Но эта шляпа сидела отлично: у незнакомца была крупная голова.

Вообще в том, что кто-то пришел и расселся за столом у Блакитного, ничего странного и необычного не было: каждый, кто имел в том надобность и заходил в эту комнату в отсутствие хозяина, мог сесть за стол и делать, что ему угодно — писать, читать, рисовать: таков был обычай, таковы были нормы поведения в кабинете главного редактора официального органа печати правительства СССР. Условие было только одно: ничего не трогать и свои вещи — книги, рукописи, бумаги — класть поверх всего того, что раскидано у Василия на столе. Я сам здесь написал не одну статью: столов в редакции было мало, вообще тесно — должно быть, пять-шесть комнат на всех сотрудников.

Но этого человека я видел в редакции впервые, и его право на стол Василия было для меня неясно.

Незнакомец взглянул на меня и, не отрывая руки с карандашом от бумаги, спросил:

- Ты кто?
- Смолич.
- А-а, театр?..
- А ты?
- Я — Сашко.

Это была для меня исчерпывающая рекомендация. С некоторых пор на страницах «Вістей» стали появляться меткие, острые, мастерские карикатуры за этой лаконичной и свойской подписью — «Сашко». И в нашем кругу было известно: «Сашко» недавно приехал из Германии, где находился на дипломатической работе в посольстве. Фамилии нового товарища никто не знал.

Я приглядывался к новому знакомому, а он продолжал рисовать — резкими, короткими штрихами, иногда поглядывая на меня исподлобья.

— А как тебя зовут? — наконец нарушил он молчание, все не бросая работы.

— Юрий.

Тогда он положил карандаш, слегка прижал его ладонью, сурово глянул на меня и сказал решительно:

— Так вот, Юрий, если у тебя есть какие-нибудь притязания на этот стол, то лучше сразу ищи себе другой: я буду рисовать долго, пока не вернется Василь. Так-то!

Сказав это, он снова взялся за карандаш.

— Ты из Германии. Сашко? — спросил я.

— Из Германии.

— Интересно там?

Он удивленно поднял брови:

— А что такое?.. Везде интересно.

— Поедешь опять в Германию?

— Нет. Надоело.

— Что ж ты будешь здесь делать?

— Как видишь — рисовать.

— Ты и картины пишешь?

— Пишу.

— Акварель?

— Масло. Гуашь. Темпера.

Мы помолчали. Потом Сашко спросил:

— А ты тоже рисуешь?

— Нет.

— Отчего ж спрашиваешь?

— Да... так...

— Разбираешься в живописи?

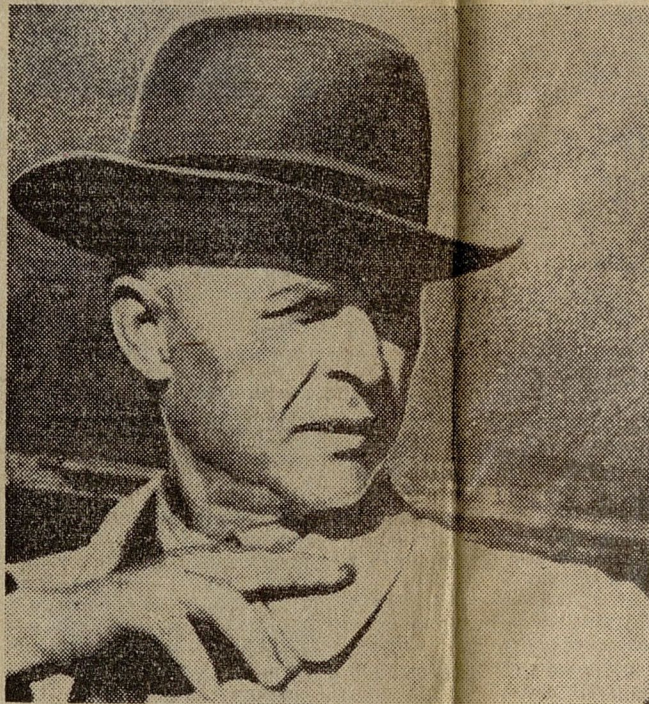
— Нет.

Он рассердился:

— Какого же черта?!

Я промолчал.

Это был за всю нашу жизнь, за тридцать пять лет товарищества и сердечной дружбы, самый короткий и лаконичный разговор. Общеизвестно, какой был необыкновенный разговор, какой неутомимый собеседник Сашко Довженко. Какой несравненный, непревзойденный рассказчик! Не знаю, как с другими, а наши беседы с Сашко длились часами, а бывало, что с утра до вечера или, наоборот, с вечера до утра. Правда, говорил обычно Сашко, а я преимущественно слушал, — думаю, что так было и с другими его собеседниками: Сашко чрезвычайно интересно было слушать, да он иногда не давал слова сказать, ревниво оберегая свое право на монолог. Блестящий художник-карикатурист, талантливый литератор-публицист, автор неповторимых поэтических повестей, один из самых выдающихся режиссеров-новаторов кино — Довженко был просто феноменом в искусстве рассказа. Довженко-рассказчик, кажется мне, превосходил Довженко-художника, Довженко-писателя, даже... Довженко-кинорежиссера, Довженко не рисовал, не написал и не



ДОВЖЕНКО

НАЧИНАЕТСЯ...

Юрий СМОЛИЧ

из воспоминаний

создал в кино и сотой доли того, что он рассказал, и так, как он умел рассказать.

«Сказитель»! В эпоху кино, радио и телевидения?

Что ж, разве в эпоху фабричного производства тканей и машинного шитья не сверкают драгоценными алмазами ручные изделия народных умельцев, мастериц вышивки, меретки, коврового ткачества, мастеров разных видов рукотворного искусства — в дереве, в глине, в металле?

Мне кажется, что по духу и стилю своему Довженко ближе к мастеру народного творчества, нежели к профессионалу-художнику.

Наша дружба с Сашко началась задолго до того, как стал он известным, выдающимся, знаменитым. Я тогда еще не был писателем, и Сашко не был кинорежиссером: я был второстепенным актером, Сашко — внештатным газетным карикатуристом. Мы подружились с первой встречи и дружили спокойно, без экзальтации, просто потому, что вместе работали в газете, вместе проходили школу общественного возмужания, — одновременно мечтали, фантазировали, искали и совершенствовались каждый в своем искусстве. Мы могли не видеться месяцами и не вспомнить друг о друге, но встретившись, чувствовали, что каждый до зарезу нужен другому, каждому нужно что-то сообщить, рассказать, посоветоваться, — и начинались наши бесконечные беседы. Говорил, конечно, Сашко, а мне по большей части так и не удавалось вставить свое слово и поведать ему то, что я хотел... Мы дружили так всю нашу жизнь — и юными, и зрелыми, и на склоне лет, — несмотря на то, что конкретных общих творческих интересов у нас никогда не было.

Правда, тогда, когда я еще с театром не совсем порвал, Сашко как раз театром заинтересовался: он мечтал поставить спектакль так, как ему виделось сценическое искусство, театральное лицедейство. То был, пожалуй, единственный, исключительный случай, когда Сашко не рассказывал, а расспрашивал. Режиссеры с неба не падают, режиссерами и не рождаются — режиссерами становятся. Как стать режиссером, что для этого нужно — это и интересовало Сашко, который до того никогда не заглядывал за кулисы театра, ни разу не бывал на репетициях, не знал, чем отличается актер, создающий светлый образ на сцене, от актера дома... И Сашко зачастил на спектакли Театра имени Франко, и в антрактах, а иногда и во время действия, если я был свободен — мы сидели с ним где-нибудь в углу фойе и говорили о театре, — расспрашивал Сашко. Особенно интересовали его театр Мейерхольда, театр «Семперанте» в Москве и театр Курбаса в Киеве (в Киеве незадолго до того было создано художественное объединение «Березиль»). Театр Франко, театраль-

ный «Гарт», в котором я был тогда «лидером», не интересовали Сашко. Он мыслил себе театр как искусство резких контрастов, как яркое, красочное зрелище, как максимально условное и выразительное лицедейство. В актерском исполнении Сашко считал совершенно обязательным показ отношения актера к образу.

Мечтал Сашко поставить комедию. И подходил к комедионному жанру, кажется мне, как художник-карикатурист: не боялся ни шаржа, ни гротеска, художественную гиперболу клал в основу режиссерского решения сценических коллизий.

Мне кажется, что такое видение сценического искусства отразилось и на первых — короткометражных — пробах Сашко в кинематографии. «Вася-реформатор», «Ягодка любви» — ведь это же вовсе не было киноискусство, это был театр на экране. Сюжетов этих мелочишек я сейчас не припомню, но ощущение метода художественного претворения сохранилось до сих пор. То были театральные шаржи и карикатуры, сценический гротеск.

Но увлечение театром было у Сашко скоропребоем: он в театре сразу же разочаровался. Коробка театральной сцены была слишком мала для тех идей и представлений, которые клочкотали в буйной фантазии Сашко, театральное искусство никак не отвечало его замыслам, темпераменту и масштабам его мышления. Сашко мыслил широкими, всеобъемлющими категориями, и для реализации таких замыслов и художественных представлений ему нужны были и соответствующие пространственные масштабы. Но не только ограниченное пространство театральной сцены не удовлетворяло Сашко, — его фантазия требовала права на частые смены действия, смены места действия, смены времени и смены самих актеров. Поэтика театральной драматургии — стремление к единству времени и места — связывала его, он не мог ее признать, отрицал ее. Он должен был иметь право на неограниченный простор для мысли и образов, в масштабе всего мира и всех временных дистанций, — он должен был иметь право на самое полное, самое широкое использование возможностей искусства претворения. Он жаждал иметь право на свободный монтаж — обусловленный и определяемый мировоззрением художника, замыслом произведения, его идей, сюжетом, фабулой. Искусство монтажа — наиболее выдающимся мастером которого он вскоре стал — было заложено в самой натуре Сашко, ассоциативное мышление было его органической чертой, его — если хотите — нутром. Он так мыслил, он так рассказывал, и он широко применял ассоциативный монтаж в первых же своих киноработах — еще до того, как сам осознал, осмыслил и профессионально сформулировал это для себя.

Словом, увлекшись театром и сразу же разочаровавшись в нем, Сашко и нашел свое призвание. В театре он искал вовсе не театр, а именно кино, возможно, сразу сам этого и не осознав. Призвание сверкнуло перед ним неожиданно, вдруг — как открытие, как «голос с неба», как вдохновение. И не удивительно, что первая, собственно, кинокартина, которую он создал, — «Сумка дипкурьера» — в своих художественных приемах пошла по самым «верхам» киноискусства, используя формальные возможности экрана и найдя для себя соответствующий, наиболее «кинематографический» жанр приключенческого повествования, — с соответствующей архитектурной, со всем арсеналом неожиданностей, тайн и раскрытий. То было «кинематографическое» кино, как бы нарочно противопоставленное театру: от театра в этой картине не осталось уже ничего.

Своеобразие — «индивидуальность» — доженковской манеры в киноискусстве, в его режиссерской системе было столь ярко выражено, что никто не мог написать для него сценарий: ни один сценарий не удовлетворял Довженко, ни один сценарист не отвечал всем требованиям Довженко-режиссера. Не потому, что сценарии были плохи или сценаристы бездарны, нет: были отличные сценарии и талантливые сценаристы, но в них не было доженковского «нутра», доженковского видения мира, не было, таким образом, и доженковского стиля художественного претворения.

Известно, что для всех (кроме «Сумки дипкурьера» и «Звенигоры») своих картин Довженко писал себе сценарии сам. Но любопытно, что своеобразные «довженковские искания» — а затем и «довженковские находки» — начались как раз с той единственной картины, для которой сценарий написал не сам Довженко, а другие авторы — Йогансен и Юртик (псевдоним Ю. Тютюнника). Означает ли это, что там имело место влияние этих авторов на Довженко?

Исследование «влияний» одного художника на другого, в особенности, когда эти художники — современники, дело неблагодарное, я бы даже сказал — недостойное, какое-то фискальное. Тем паче, что и вообще-то термин «влияние» совершенно условный... Совсем другое дело — посмотреть, что роднит, сближает, вводит художников в один творческий круг. Йогансен был не просто автором сценария, который поставил Довженко, — они оба были тогда люди одного творческого круга, и в этом творческом кругу ярче всего проявлялась тогда творческая индивидуальность, творческая энергия, творческий авторитет именно Майка Йогансена... И не «готовенький» сценарий получил Довженко от Йогансена и Юртика, чтоб, мол, «воплотить» его на экране, — нет: Майк с Сашко ссорились — и появлялся эпизод: Майк с Сашко мирились — и появлялся новый поворот сюжета: Майк с Сашко разругивались «навек» — и рождался новый образ, новая трактовка, новое понимание самого замысла...

А впрочем, не буду вдаваться в разбор и оценку художественного мировоззрения, творческого «я» Довженко, даже на первых его шагах, — не мое это дело: есть для этого критики, специалисты-искусствоведы. Я лишь записываю для себя воспоминания о моем друге Сашко Довженко, о его жизни и такой непростой судьбе. И рассказанное — только начало...

КИЕВ