

Аркадий ГОНДВАФЕЛЬ

Тайна одесского двора

ИЗ НЕ ОЧЕНЬ ДАВНИХ ВОСПОМИНАНИЙ

Дневник театрального режиссера Леся Танюка, человека светлого ума и значительного таланта, сохранил и такой сюжет. Несколько деятелей культуры, он в их числе, пробовали завлечь киевское начальство идеей: возвести для кинематографистов нечто вроде этнографического музея под открытым небом, каковой тогда собирались делать, Запорожскую сечь (с куренями, с шинком, где торгуют горилкой, с мелочной лавочкой, в которой день напролёт копошится Мордехай или Шлёма, и слепым бандуристом, выпевавшим о героическом прошлом, но глядящим прямо вперед незрячими глазами, представляющим что-то своё, о чём и слова нет в песне). Затраты окупались бы, ведь в капитальных декорациях можно снять не одну и не две картины.

Ничем это дело не разрешилось. И у начальства отсутствовал интерес, и по тогдашним обстоятельствам могли бы истолковать это здоровое и нужное предприятие как попытку возродить местный национализм или что-то сродни тому. И хотя в Америке такой — в традициях Дикого Запада — киношный городок с единственной, но прямой и широкой улицей, салуном, где бряцает клавишами пианино, где виски наливают в стаканы, выделанные из бутылочных доньев, имелся, это не аргумент.

Мысль построить наш Голливуд, советский киногород, чтобы снимать ленту за лентой, не нова. Родилась она в двадцатые годы, опять возникла в середине тридцатых. Ильф и Петров, вернувшись из-за океана, писали по инстанциям, что это ни к чему: киносьемки больше не зависят от солнечного света, в павильонах — искусственное освещение.

Странные одесситы, участвуя в дискуссии о строительстве Киносочи и Киносухуми, они забыли, что такой город давным-давно существует. И выстроен он специально для кинематографистов. Для чего же ещё? Город этот, расположенный на буро-оранжевом берегу Чёрного моря, назывался до времени Хаджибей, пока не получил имя более подходящее, короче и определённое. Одесса. (Показательно, что Юрий Яновский, который выпустил книгу фельетонов "Одесский Голливуд", посвящённую местной кинофабрике, использовал слова эти иронически: место, действие, статус как-то не совпадали.)

До поры Одесса казалась городом, для кинематографа малопривлекательным. Кинограф — иной расклад. Кинограф, по-одесски иллюзион — это помещение, где публика смотрит фильмы. Комические, видовые, "Пате-журнал" (список можно отыскать в раннем фельетоне Ильфа, пусть и с мелкой неточностью: журнал назван "Гомон"). Здесь собираются, чтобы развлечься, здесь, радуя зрителей, которые жаждут не только целлулоидных драм и страстей по Ханжонкову и Ермольеву, но подлинного искусства, выступают истинные мастера. Например, в иллюзионе, что в Треугольном переулке, исполнял свои песенки и куплеты сам Зингерта. Настоящий. Иллюзион, стационарный, противу аттракциона передвижного, в Одессе появился в 1904 году, но то, что иллюзион — весьма прибыльная концессия, быстро поняли умные люди. Серёжа Уточкин даже разрешил впоследствии дать заведение (если не ошибаюсь, улица Гаванная), которым владел на пах с братом, своё имя. Кино-Уточ-Кино. Это марка! Кто таки возразит?

Но снимать кино в Одессе? Не видовые, не хронику, запечатлевая мировые рекорды того же Уточкина, а настоящую кинодраму? Фэ! Одесситы скажут: киньте этих глупостей. Местные туманы превосходят британские, местная публика чересчур горяча, общительна и любопытна, чтобы позволить киношникам беспрестанно вертеть рукоять аппарата на голенастом штативе, горожане тут же вступят в беседу, станут комментировать, подавать реплики, ламентации одесситов не вытерпит и Великий глухонемой.

Нужен был Эйзенштейн, чтоб разрушить глупые предубеждения. Картина "Броненосец "Потемкин" началась не со сценария "1905 год", необъятного, будто шаровары голевого запорожца или доклад на отчетно-выборном партсобрании, картина началась с непроглядно-белых туманов. Снимать было нельзя, а солнца не было. Исчерпаны все возможные сроки — фильму должна быть представлена 20 декабря 1925 года на торжественном заседании, посвящённом юбилею первой русской революции. Туман держался, кажется, делаясь лишь плотнее, густел, будто вынесенное зимой во двор молоко.

Оператор Тиссе решил снять туман: интересно, что выйдет на плёнке. Эйзенштейн

посмотрел отснятые метры и понял: это не пустой эксперимент, не производственный брак, коему место в мусорной корзине, а материал, который надо использовать. Из тумана проступали фрагменты человеческих фигур, словно из мраморных складок тоги — части античных статуй. Сцена прощания с мёртвым Вакулечуком, застланная туманом, и сцена на тендре, где приговорённых к расстрелу матросов накрывают брезентом, это единая линия смысла, многофигурная композиция, наподобие композиции на фронте здания (Эйзенштейн, по образованию архитектор, ощущал строение этих форм и мыслил ими). Картина, ещё до конца не снятая, уже состоялась.

Стальная воля режиссёра, "железная пятёрка" одетых в полосатые футболки помощников, воплощавших его приказы, — этого

же — задержка, возможна, когда есть динамика. Но динамика-то и разрушена тяжким гением Эйзенштейна. Движение тут замкнуто контурами лестницы, это движение частей механизма, не самостоятельных, не устремлённых к определённой цели (таково же движение рычагов и поршней судовых машин "Потёмкина"). Шеренга солдат, мерно спускающаяся вниз, это поршень, что усиливает давление. Механизм вырабатывает энергию, которой движима картина. Так в Одессу пришло кино. И оказалось, что город, выстроенный Ришелье и Дерибасом, это превосходная декорация, размещённая под черноморским небом. Весь город, без исключения.

И мы в этом убедились.

Двор был проходным. Собственно, тут нет ничего особого. Дворы и существуют для то-



Тогда. Херсонская, 29



Потом. Херсонская, 19. Ровно через век

доставало, чтобы одесситы поняли: если иллюзион — выгодная концессия, то кинематограф — это искусство. Лестница, соединившая город с портом (звали её, как придётся: Воронцовская, Гигантская, Бульварная), теперь навеки стала Потёмкинской.

Десять лестничных маршей, двести ступеней — и всё. Эпизод так смонтирован, что как потом ни пытался его переладать, это не удавалось. Жалкие потуги вроде дилетантских "Бумажных глаз Пришвина". Тот, кто понимал толк в кино (Геннадий Полока, Юлиус Махульский), старался вписаться в конструкцию, выстроенную Эйзенштейном, иронически обыграть изнутри, никоим образом не разрушая — где уж. Мастер совершил немислимое: он заново переключил Бульварную лестницу, изменив восприятие её форм. Ведь лестница спланирована и построена так, чтобы создавалась особая зрительная перспектива. При взгляде сверху парапеты её кажутся параллельными и видны только лестничные площадки. При взгляде снизу лестница будто сужается, являя непрерывный каскад ступеней. Но лестница снята в таких ракурсах и под такими углами, что площадки при взгляде с верхней точки почти исчезли, а при взгляде с нижней вдруг проявились, разредив мерный перебор ступеней. Виктор Шкловский, сказавший когда-то, что площадки в сцене расстрела толпы выполняют функцию задержки, перерыва в сюжете, не прав. Ретардация, она

го, чтобы по ним ходить. А иначе зачем? Но проходной двор отличается от просто двора тем, что его можно пройти насквозь, миновать и выйти в иное пространство. А просто двор пройдёшь и уткнёшься в стену, и надо вернуться. Или зайти в парадное — иногда у парадного тоже имеется другой выход. И попадаешь во двор, если шёл с улицы, или на улице, когда шёл из двора. Но тогда уж двор нельзя считать проходным. Проходное — это парадное.

А двор, о котором рассказ, был не просто двором проходным: из него, подворотней, шагнув под арку, попадёшь в другой двор, а за ним — ещё, ещё, и оттуда уже на другую улицу, Елизаветинскую, слегка (потому что по длине они просто несоизмеримы) параллельную улице Пастера, той, что быв. Херсонская, о ней есть стихи Григория Поженяна.

Если б душа отделялась от тела, я не ходил бы тайком на Пастера, в дом, где живут все друзья неживые...

Этот дом — дом 27. На улице Пастера, в корпусе физико-химического факультета здешнего университета, размещался особый диверсионный отряд. Долго считалось, что все его бойцы погибли, на памятной доске среди прочих фамилий значилась и фамилия Поженяна.

А чуть ближе к центру и дальше от истока улицы стоит дом 29. Когда-то тут помещалась гостиница, она же — гранд-отель "Савойя". И был скетинг-ринг, где катались на роликовых коньках. Представить ли? — довоенный 1913 год, роликовые коньки, дамы в длинных юбках, кавалеры в костюмах совсем не для спорта. Нам этого не увидеть, но это описал Валентин Катаев в бесконечной саге о детстве и юности, энциклопедии прежней одесской жизни, верной до самых частностей. Пусть и утверждает он, что никогда внутри не бывал. Конечно, гимназистам вход в такие места заказан, вот и приходится отпираться и семьдесят лет спустя. Излишек слов "который" выдаёт действительное; впрочем, и название книги косвенно подтверждает. "Разбитая жизнь" — это название популярного вальса. В ритме вальса строит автор повествование, уходя в сторону ("и раз, два, три", "и раз, два, три") и возвращаясь, сделав очередную фигуру: "...появилось новое, самое модное слово "скетинг-ринг", в понимании нашем, мальчиков и девочек, звучавшее как-то даже не совсем прилично, даже порочно.

Скетинг-ринг представлял собою асфальтовый каток в специальном закрытом помещении, у входа в который вечером зажигались гелиотроповые электрические фонари и на жаркую улицу вылетали зазывающие звуки матчиша, в которых тоже чудилось нечто порочное". Слова эти можно понять, если заглянуть в словарь, удостоверяющий, что матчиш — "довольно распространенный за последние годы танец и песня несколько скабрезного содержания". И не музыка только, а песенка, на мелодию уложенный фривольный текст, не обязательный и переводной или — и вовсе не перевод, а вольная фантазия, полная двусмысленных намёков, и возникла в памяти мальчиков и девочек, слышавших музыку из-за двери скетинг-ринга.

Потому и оправдывается автор, будто его застигли за чем-то постыдным: "Разумеется, я ни разу в жизни не был в скетинг-ринге и не видел, что там делается. По слухам, там мужчины и женщины танцевали на роликах вальс, прижимаясь друг к другу, а позже, ближе к полуночи, откалывали "ой-ра, ой-ра!" и кекуок, а вокруг асфальтовой площадки, за деревянными барьерами с бархатным валиком, возвышались столики, покрытые крахмальными скатертями, возле которых на специальных подставках блестили запотевшие серебряные ведра с битым льдом, откуда выглядывали золотистые горлышки шампанского "реддер". Время ушло, шампанское обернулось уксусом. Нельзя войти в одну Лету дважды. Что было, то было, и это недоказуемо. Чуть позднее в этом здании находился театр "Колизей", выступали Иза Кремер, Утёсов. И много кто ещё, говорят знатоки.

Когда мы проходили мимо, дам с кавалерами здесь уже не было. Никого из них вообще не было на свете. Песенки смолкли, музыка оборвалась. Дома и дворы эти глуховаты, не рассчетанные, по-видимому, на звуковое кино. Преодолеть немоту картины хватили бы стараний тапёра, без особой звонкости, но крепко молотящего по клавишам раздолбанного инструмента. Не про то ли писал Афанасий Фет: "Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали..."?

Дворы, все три, дома 19 были забиты декорациями, частью сложными пока, частью развешанными и поставленными. Среди декораций бродили киношники и сидели кошки. Одесские кошки — это тоже "что-то особенного". И в отличие от чужих, они здесь жили. Тут их кормили, тут их не гнали, тут их запечатлевали мастера и подмастерья изящной светописы. И Сергей Гевелюк, и Григорий Исаев. Местные кошки честно зарабатывали свой насущный хлеб: работа натурщика тяжела, неблагоприятна.

Кошки были заняты собственными делами, а киношники были молчаливы, будто не существовало ни системы Шорина, ни иных систем звукозаписи. Киношники так и не ответили, какую фильму собираются они снимать в этот раз. Возможно, боялись контроверз подлых конкурентов. Практика немного кино знает такие случаи. Ровно за ночь на ту же тему соперничающая фирма отсняла собственную фильму и давала охотнее название. Сборы бывали сорваны — публика не любит платить дважды. Публика вообще не склонна платить.

Итак, кошки были заняты, киношники малословны. Тайна одесского двора так и осталась тайной. Хотя тайна эта весьма проходная. Какая разница, что снимают, если вокруг — город-декорация, город-натура. Не вторая — первая и единственная.