

О строительстве декораций на морозе, разнице между кино Москвы и Ленинграда и о запасе культуры, необходимом кинохудожнику

<http://oralhistory.ru/talks/orh-1618>

🎤 27 июня 2013

Собеседник

Зелинская Вера Евгеньевна

Ведущий

Озерова Екатерина Густавовна

Дата записи

Беседа записана 27 июня 2013 и опубликована 27 мая 2014.

Введение

В первой беседе художник рассказывает о своем профессиональном становлении: о том, как случайно устроилась бутафором на «Ленфильм» и спустя некоторое время фактически начала исполнять обязанности художника-декоратора. Начало карьеры Веры Евгеньевны пришлось на время расцвета «Ленфильма», и поэтому особую ценность приобретают ее воспоминания о специфике работы в те годы: о строительстве декораций для съемок блокадного Ленинграда, о технических особенностях съемки на черно-белую пленку, о советской кинохронике. Художник рассуждает о различиях московской и ленинградской школ кино, о необходимом художникам кино запасе культуры, рассказывает об учебе у М.Я. Гаухмана-Свердлова.

Екатерина Густавовна Озерова: Вера Евгеньевна, я в гостях в вашем доме, где очень красиво. И сразу видно, что здесь живет художник. Очень интересно было бы услышать ваш рассказ о творчестве, о людях, с которыми вам приходилось работать. Вообще о том, о чем вам захочется нам рассказать.

О профессии художника кино

Вера Евгеньевна Зелинская: Буду стараться как-то соответствовать. Я хочу сказать с самого начала, что я всегда, когда встречаюсь с людьми, общаюсь, знакомлюсь, я представляюсь обязательно: «художник кино». Именно это словосочетание, для меня очень дорого и очень важно. Дело в том, что это удивительная профессия. Удивительна она тем, что совершенно легла на мою сущность. Я жутко ленивый человек, ужасно ленивый, любопытный при этом. Бывают ленивые нелюбопытные. Я любопытная, но ленивая. Человек, который обожает путешествия. А здесь можно было, работая в кино, объездить — в чем мне и повезло — и всю Россию, весь Советский Союз тогда, и зарубежные страны. Работать я никогда не любила, а при этом, работая в кино, нужно проводить, и порой это без метафор, абсолютно серьезно, по двадцать часов в сутки на рабочем месте. И совершенно спокойно это переносилось, потому что это все делалось, играя и любя. Это такая игра, которую я затеяла. Есть люди, которые с детства хотели кем-то стать. Кто-то космонавтом, кто-то художником, кто-то актером.

” Я хотела быть кем угодно, но только не художником кино, что характерно. И совершенно не знала, так же, как большинство людей в мире, что такое художник кино. Даже режиссеры порой, с которыми я работала, не понимали, что такое художник кино.

И не каждый режиссер знает, нужен ему этот человек или не нужен! Или это просто такой балласт в группе (*смеется*). И что должен делать художник кино. В общем-то, когда я пришла в кино в 1964 году — через год пятьдесят лет можно будет праздновать, если доживу, стажа киношного, — когда я пришла, я тоже не понимала, что это такое. Но инструкция 1957 года по Министерству кинематографии — тогда было Министерство — говорит о том, что должен делать [художник кино]: должен изготавливать декорации, должен подбирать места для съемок, должен ориентироваться во времени, хорошо понимать, и так далее и тому подобное. То есть достаточно жестко, в жестких рамках определялись [обязанности]...

О случайном устройстве на работу в «Ленфильм»

Начинала я с художника-декоратора, но это совершенно другая профессия — я об этом скажу позже. А самое начало было ни с того ни с сего. Причем я училась в этот момент в Мухинском училище. Любила театр. Кино я любила, безусловно. Особенно, когда прогуливаешь школу, идти на киносеанс — это одно большое удовольствие. Но не более того! Работать в этом жанре я никогда не думала (*смеется*). И вдруг, ни с того ни с сего, меня потянуло! Люди куют свою биографию и целенаправленно ищут то, для чего определил их Господь Бог изначально. Я делала всю жизнь все против, шла все время против течения. Хотя, с другой стороны, я плыла по этому течению. Но против течения собственного внутреннего подсознания. Дело в том, что я вдруг решила... Шла-шла и увидела человека. Я очень много гуляла по Петербургу, два года уже училась в институте, второй год вернее. До этого — в школе. То есть два года я жила в Петербурге. И все время гуляла, рисовала, все время... Это было лето, июнь месяц. Я решила, что мне не очень уютно и хорошо жить за счет матери, учиться и продолжать сидеть у нее на шее. Мне хотелось самостоятельности, хотелось себя попробовать, поработать просто так, подзаработать денег, свободу ощутить. И я шла по Кировскому, теперь это Каменноостровский и изначально — Каменноостровский проспект. Гуляла, проходила мимо недавно открывшейся станции метро «Горьковская».



Навстречу мне по ступенечкам спускался удивительно интересный, импозантный человек. В берете, хотя это был июнь месяц. Замшевая рыжая куртка. Высокий, стройный, с сединой. Удивительно интересный. И я пошла за ним. Просто за ним. И дошли мы до киностудии «Ленфильм».

И там вход тогда был сбоку, с правой стороны от портика. И было такое табло «Требуется на работу». Кто только не требовался! Но требовались не творческие люди, а рабочие люди. И там требовался бутафор. Я никогда ничего не «бутафорила» в своей жизни, но по театру я знала, что такое бутафор: это изготовление каких-то необыкновенных вещей, которые окружают актера на сцене. И мне очень захотелось. Я зашла, попросилась, и мне сказали: «Пожалуйста, можем, но учеником». Так как я училась уже в институте, какое-то образование и какие-то знания во мне подразумевались. Ими подразумевались, никак не мной! Но мне сказали: «Вы не хотите пройти посмотреть? Где работают, как?» Я сказала: «С удовольствием!» И пришла женщина, как оказалось, диспетчер ЦДТС, цеха декоративно-технических сооружений. Она пришла за мной и повела меня по «Ленфильму». И это было уже чудо! Во-первых, ты идешь и, если вспомнить картину «Весна» — это была иллюстрация совершеннейшая, потому что куча народу, особенно в коридорах, сидела в различных костюмах. А тогда — это начало 60-х — много очень костюмных фильмов [снимали] всякого рода. И этот огромный длинный коридор, который все знают, был заполнен артистами в разных костюмах. Был заполнен еще и строителями: плотниками, столярами, которые строили декорации. И тогда был закон такой: стучат молотками двадцать минут, десять минут — перекур. Перекур — это было святое. И дальше продолжают, и так до конца рабочего дня. И я как раз попала в этот коридор именно в момент перекура. И в воздухе стоял такой мат! Безумный! Трудно было даже понять, что это мат, но это был просто виртуознейший мат. Просто разговор — для связки слов только какие-то словечки, а так сплошной, сплошной мат, трудно было перевести. Переводчик был необходим. Женщина, которая меня вела по «Ленфильму», понимала, что я такая еще рафинированная девушка. Воспитана бабушкой, дедушкой, мамой и так далее... неспособна переварить. Она говорит: «Да что ты! Что ты! Не обращай внимания! Это же Министерство культуры!» Дело в том, что метаморфозы все время касались структуры советского кинематографа. То его называли Комитет при Совете министров, то он был частью Министерства культуры, то он был Министерством. Чем он только не был! Вот в этот момент он был в Министерстве культуры, был какой-то его частью. И поэтому она меня, значит, успокаивала, что по-иному в Министерстве культуры существовать невозможно (*смеются*). А дальше повели меня в ЦДТС, в бутафорские цеха, вообще во все цеха, которые делали декорации. И это была сказка! 60-е годы — это расцвет советского кинематографа. После оттепели, как раз «выплеск» этой оттепели, отголосок оттепели. Можно представить, какие фильмы: 60-й год — это «Дама с собачкой», Каннский фестиваль. Это Хейфиц, который до этого снял «Я отвечаю за все» и «Дорогой мой человек». И это было у всех на слуху. То есть Хейфиц был царь и бог! Козинцев был царь и бог, который в 64-м снял «Гамлета». Панфилов уже начал работать вот в это время — «В огне брода нет», 67-й. Это самые-самые сливки, самые ростки нового кинематографа, который появился. Соответственно, можно было увидеть Хейфица, идущего... Правда, я в этот момент увидела не Хейфица, а шел импозантный еще один красавец. Удивительно красивый брюнет, высокий, с бровями соболиными, высокого роста, ходил по студии, не глядя ни на кого! Я думала, что это кто-то из великих, кого я не знаю. Как-то всех по телевизору ли, по журналам ли, но знали. Хейфица того же знали. Потом, правда, для меня было большое разочарование, что он человек очень небольшого роста. А тогда вот шел этот красавец, и я спросила: «Ой, это кто? Скажите, пожалуйста, кто это?» — думая, что я приобщаюсь к великому. Мне сказали: «Это бригадир осветителей, Фима». Но этот Фима действительно был королем! И вот привели меня в ЦДТС и показали волшебников, совершенных волшебников, которые там работали. Там был замечательный макетчик, особенно макетный цех — это было что-то необыкновенное. Макетчик Юра Хрусталева, он делал для «Каина XVIII» комара, который летал. И тифельку для Золушки когда-то делал. И он сидел тихо, он молчаливый человек, что-то лудил, делал модели самолетов, потому что нужно было снимать какую-то военную картину. В этот момент, кстати, уже была картина «Жаворонок». В этот момент

была картина «На войне как на войне», «В окопах Сталинграда». То есть «Ленфильм» тогда просто расцвел! Даже больше, чем «Мосфильм», хотя там больше было корифеев, но все равно расцвел. То есть я пришла в замечательное время, мне жутко повезло! Хотя это был другой кинематограф, несомненно, другой. И шел он своим путем, который потом, в 90-х годах, был похерен. Перешли на другой путь, и другой кинематограф мне ближе и роднее сейчас и интереснее. И я очень рада, что дожила и до такого кинематографа. Но тот кинематограф!.. Увидев все эти прелести и этих волшебников, которые: кто-то строил тут же, на твоих глазах, замок, кто-то — паровозы и вагончики и все прочее, а кто-то маски расписывал! Я подумала: «О! Вот это я могу, совершенно запросто!» Потом был целый цех лепной, где отливали из гипса — чего только не отливали! Ведь все строили, тогда все строили. Тогда была другая аппаратура, другая светосила пленки и другие осветительные приборы. И поэтому нужно было строить декорации, нельзя было снимать в интерьерах. Нельзя было снимать ни в Эрмитаже, ни во дворцах. Не потому, что не разрешали, — тогда разрешали всё. Но просто невозможно было снимать по техническим причинам, по причинам пленочным. Вот такая история. Я попала на «Ленфильм» и полгода работала учеником бутафора и бутафором. Делала много вещей, с большим удовольствием причем, с большим удовольствием я училась все делать руками... Я выучила очень многие вещи, которые мне в жизни нужны. И знаю, что руками могу сделать все. Просто все, если захотеть. Я поняла, что человек это может. Если другой сделал, ты это сделаешь непременно. Приложить немножко головы — и все!

Условия работы в кино, качество пленки

Дальше я познакомилась со многими художниками-постановщиками, декораторами, которые приходили туда заказывать. Они сказали: «Тебе-то тут делать нечего особенно — может, пойдешь в кино поработать?» Дело в том, что художникам-декораторам надо было пройти огни, воды и медные трубы, прежде чем тебя оформят! И я, работая бутафором, исполняла уже роль художника-декоратора на картине «Хмурое утро». Это о блокадном Ленинграде, о детях блокадного Ленинграда. Режиссер Николай Иванович Лебедев. И конечно, тоже была огромная школа. Как делать мороз? Как делать ледяные наледи? Как строить на морозе? Вообще, на морозе строить декорации. У нас было на Малой Подьяческой построено несколько разрушенных домов. Как это все, когда все-все стынет прямо на глазах. А краска? Тогда краски были очень плохие. И я работала уже там, и мне это тоже жутко нравилось. С тех пор начались мои фильмы по блокаде, я делала много связанного с блокадой, и как постановщик уже потом, и как художник-декоратор. Когда снимается фильм о блокаде, в Ленинграде минус сорок градусов. Это закон!

Е.О.: Потрясающе!



Рисунок В.Е. Зелинской

В.З.: Да! Вы можете не спрашивать, какая будет зима. Будет сорок градусов. Вот такое совпадение потрясающее. Я в общей сложности работала на пяти картинах про этот период, и все пять картин, они были вот такими. Когда люди работали, готовы были снимать, а камера застывала. Пленка не могла двигаться в камере. И периодически замерзала. Ее приносили в автобус, отогревали. А мы тогда могли чего-то переждать, перекурить. Вот, собственно в это время... Особая совершенно вырабатывалась технология стройки декорации. Особые ингредиенты и части, так называемые фундусы, из которых собирали декорации. Все это тогда развивалось и на «Мосфильме», как я понимаю, и на «Ленфильме». Отдавали должное технологии, технике и так далее. Развивались пленки тоже, технология пленок. Например, раньше была особая речь о пленке, потому что покупали и пользовались — такова была установка — советской пленкой «Свема» и «Тасма». И эти пленки очень грешили качеством.

”

Порой целый вал, огромное количество пленки, по триста метров бобины, бывали в браке. И бывало так, что полмесяца, две недели снимаешь, и тебе приходит сообщение, что ты снял брак. Уже наступает зима, а надо снимать лето, переснимать.

То есть стоил процесс съемочный тогда безумно дорого. Все деньги, которые в это уходили и уплывали, они рассасывались по разным сферам. Кто-то оплачивал именно актеров, кто-то — съемочный период...

В сметную стоимость не входили какие-то вещи, потому что из-за того, что плохая пленка, гораздо больше на нее денег закладывалось, и так далее. Я застала — в 64-м году еще только появлялись цветные фильмы — я застала фильмы черно-белые. Причем там своя специфика съемок, свой подход. Там, например, ни в коем случае нельзя белый цвет использовать. Если белый цвет в кадре, контраст будет безумный. Поэтому если госпиталь, то простыни должны быть желтого цвета, и все постельное белье. Если должны быть белые халаты, то они желтые. И так далее: если это дома белого цвета, их надо перекрашивать. И мы перекрашивали. Или если это очень яркая зелень на цветных фильмах, то пленка была, как я уже говорила, не особого качества, значит, нужно было перекрашивать зелень. Мы перекрашивали целые парки, сады.

Е.О.: Боже мой!

О разнице между художником и художником кино

В.З.: Да. Красили просто охрой. Охрой красили листья, водяной краской. Пигмент сухой, охра: красишь, разводишь... И я до такой степени была увлечена этим процессом, о котором никогда раньше не знала, что уже говорить о нормальном обучении в институте было сложно. Поэтому у меня было два академотпуска. И с трудом — защита диплома. На седьмой год, по-моему, обучения, в общей сложности. Или на шестом. И назвать институт школой, своей школой, [сказать] что я получила там что-то... Абсолютно ничего. Так получилось: абсолютно ничего я не получила для себя в институте, а очень много получила от самого «Ленфильма». И у меня были замечательные учителя, во-первых, совершенно замечательные художники кино. Самым моим любимым и главным учителем по жизни я считаю Марксэна Гаухмана-Свердлова, очень хорошего художника ленинградской школы, высокой культуры художника. Гаухман-Свердлов, который сделал «Друзья и годы», «В огне брода нет» с Панфиловым, «Начало» с Панфиловым. И то, что он делал, он делал по-настоящему — так, как нужно работать художникам сейчас, то есть в кинематографической работе он был немножко впереди кинематографа, в который я пришла. И это тоже немаловажно. Он умел создавать образ, то, чего мы еще не умели. Что еще дал кинематограф и в чем прелесть? Во-первых, прелесть в том, что не только художники, но и все работники кино обязаны самообразовываться. Определенный культурный уровень необходим любому кинематографисту. На эту тему и спорить сложно. Обычный художник может стоять у своего мольберта и рисовать, и, пользуясь собственным вдохновением, как бы из себя черпать что-то. Меня на мастер-классах ребята спрашивают: «В чем разница между художником обычным и художником в кино? И может ли обычный художник быть художником кино?» Может, но не сразу.

” Вскочить в эту профессию невозможно, к ней надо идти. В ней надо в себя вбирать и уметь отказаться в нужный момент от самого себя. Это необходимое условие для художника кино.

Потому что ты создаешь какой-то образ, какое-то время, какую-то эпоху, которая совершенно тебе не свойственна, которая совершенно, может быть, тебя никогда бы не взволновала, сиди ты у мольберта. А тут ты должен быть взволнован, потому что иначе попробуй, поработай. Ты тогда не художник, а просто маляр. А ты должен вживаться в ту или иную эпоху, понимать эту эпоху, должен вбирать в себя все, что соответствует эпохе. Должно быть любопытство, доходящее до патологии, потому что нужно знать все. Если я делаю декорации для квартиры Пушкина и иду в эту квартиру, этого мне мало, понимаете? Я читаю все изыскания: какие были обои, какие были краски, какие интерьеры и чем красились. Нужно понять, как жили люди в то время. Как вот они жили?! Нужно долго в это влезать и понимать. Наверно, кто-то [это делает] быстрее, кто-то медленнее. Но чтобы ввести эти знания в состояние катарсиса внутреннего, чтобы выплеснуть их на экран — это длительный и довольно щепетильный процесс. Вот, например, мне было очень интересно, как они, извините, ходили в туалет. Какие у них туалеты? Как они жили? Ведь не было воды, не было водопровода. Как они мылись, где добывали воду? Как стирали белье?

Это же составляет часть человеческой жизни, и очень важную! Не только балы, не только... Иначе картина, если она не живет этим, и художник картины, если не живет именно такой жизнью, физиологической в чем-то, не проживает ее, получают костюмные фильмы. Красивенько все, красивенько везде. А подумать о том, как зажигались свечи в люстрах, каким образом это делалось? Как гасились? А в XVIII веке, когда это были свечи не столько стеариновые и восковые, сколько сальные, как ни странно. И это сало капало кому-то за декольте. И текли сальные подтеки, вместе с потом после очередных ассамблей. А женщины брали муку, припудривали себя и опять танцевали. То же самое — здесь блошки ходили по ним, и поэтому блохоловки были в костюмах. Знаменитые, похожие на бигуди трубочки. Все это надо знать. Все это входит в объем культуры, который необходим для того, чтобы создавать кино. Сейчас, к сожалению, рушится все прошлое. У нас в 90-е годы, так же, как в 17-м году, очень многое порушили и очень многое измордовали. И поэтому запаса культуры очень многим моим коллегам не достает, к сожалению. Это, как ни странно, видно. Вот когда ты смотришь кино, видно, что человек в своей профессии чего-то не добрал. Он вроде все правильно построил и нашел. И натура вроде бы хорошая. И все красивенько — но не то! Вот это «не то», этот недостаток, я называю недостатком культуры. Это очень-очень важно. Нужно было и читать, нужно ходить в музеи. Потом, что такое художник кино, каким образом складывается общение с режиссером, с оператором? Если даже это современные вещи, мы очень часто ищем аналоги в живописи, в графике у художников. И тогда можно говорить, тогда можно уже что-то дорисовывать. Потому что создавать, на уровне, я не знаю, Веронезе, Леонардо и даже Брейгеля сложно. И сложно, если бывает на картине сто сорок объектов. Что они должны собой представлять? Если ты будешь живописно изображать все очень хорошо — всю жизнь потратишь на один фильм! И вот появляется это мясо, которое дает возможность художнику что-то сказать. Все в юности увлекаются хиромантией, очень многие, во всяком случае, — и я тоже. Я смотрела на свои линии жизни, потому что интересно же узнать, что будет потом. У меня вся жизнь идет против течения, все маленькие линии идут не вниз, а против линии жизни. Я узнала, что это означает, — это, как говорят, стремление к предкам. Наверное, во мне есть это стремление к предкам. Предки меня к себе манят. Все из моей очень дальней биографии и, может быть, не пережитой биографии, и может быть, из тех жизней, которые пережиты, — я думаю, что не одну жизнь я прожила. Так я себя ощущаю, во всяком случае. Может быть, живу последнюю, но прожила уже какое-то количество жизней, вбирая в себя какой-то опыт. И, собственно, здесь мне есть что сказать. У мольберта я бы ничего не сказала. Мечтала когда-то быть режиссером, но мне нечего было сказать в то время, абсолютно. И жажда высказаться появилась только, когда я пришла в эту профессию. Собственно, что еще?

М.Я. Гаухман-Свердлов. Разница между ленфильмовским и мосфильмовским кино

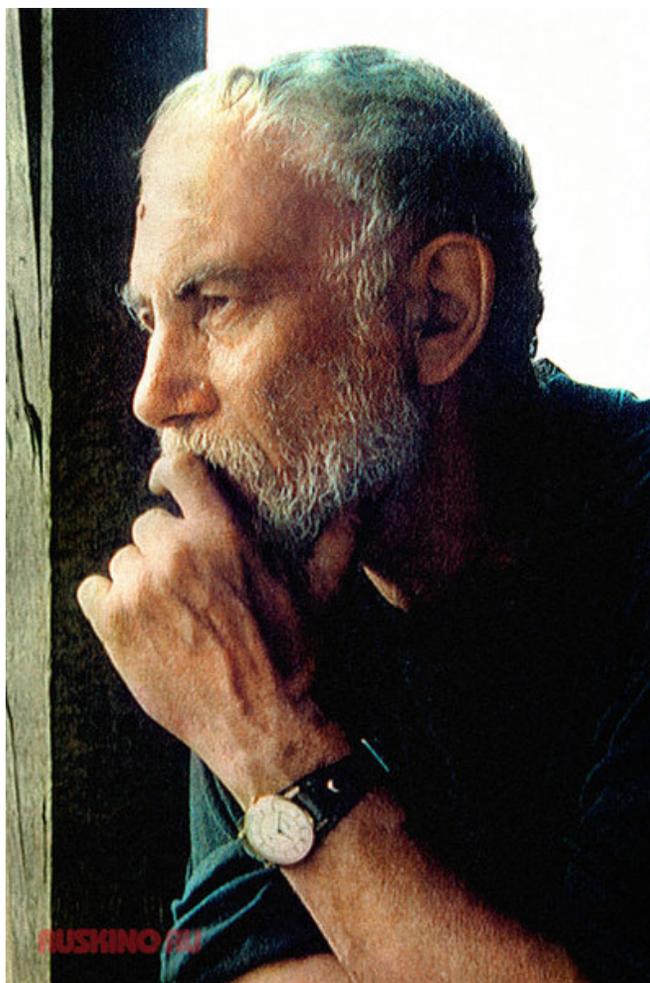
Е.О.: У вас такой опыт работы, с такими интересными людьми. Может быть, что-то рассказать...

В.З.: Да. О Гаухмане-Свердове я могла бы рассказывать с утра до ночи!

Е.О.: Давайте поговорим о нем.

В.З.: Просто потрясающий художник. Но это надо смотреть картинки, это длинно... И вспоминать фильмы.

Е.О.: Он же архитектор!



Марксэн Яковлевич Гаухман-Свердлов

В.З.: Он архитектор и кончил прекрасную школу. Академию. В чем разница, кстати, двух школ, которые все время немножко как бы борются друг с другом? Сейчас уже снивелирована эта разница в какой-то степени. Потому что после того, как 90-е годы смыли голодом и всем [остальным] моих коллег и из Москвы, и из Питера. Скосило [людей] это время. После этого как-то снивелировалось. А до 90-х разница была огромной, и она была именно образовательная. В культуре. Культура образования архитектурного, Академии художеств, это высочайшая культура. А через архитектуру — познание мира, познание философии, познание всего. И архитектура через это все, понимаете? И там была замечательная школа. Был Фомин. И был Щуко. Много было архитекторов, учителей, которые давали что-то. В Москве был ВГИК. И почти все художники, почти все кино-художники окончили ВГИК. Другая школа кинематографическая, более утилитарная, более приземленная, я бы сказала. И более структурированная при этом. Во всяком случае, когда я смотрю кино, я могу отличить кино ленфильмовское от московского, мосфильмовского кино. Сразу. Моментально. Но не только потому, что знаю стулья из реквизита. Или какие-то часы, которые я тоже снимала. Не только поэтому, а именно по манере художнического высказывания. По манере строить жизнь. Там строят жизнь по картинке, красиво, по цвету порой красиво, но жизнь декоративную. Какой фильм ни возьмите! Возьмите «Войну и мир», замечательный фильм, замечательные художники. Возьмите «Анну Каренину» Зархи! Мясоедовские, по-моему, декорации. Будем говорить: исторические фильмы. Костюмные — это как бы принижает. Исторические фильмы. Они все немножко декоративны. Они немножко общо воспринимаются: от общего к мелочам, крупным планам.



А питерский кинематограф, который я считаю настоящим русским, хотя Питер — европейский город, он идет от малого, от предмета, от любви к этому предмету, от мельчайших подробностей каких-то.

Возьмем все фильмы Германа, возьмем все фильмы Панфилова. Возьмем фильмы Хейфица... Для того времени он был достаточно мощной фигурой. Все это шло от частных к общему. У того же Енея, художника Козинцева, который делал и «Гамлета», и «Короля Лира», тоже от частных к общему. Мы ведь эмоциональное, самое сильное ощущение получаем от более мелких вещей. От тактильности между людьми, от каких-то ощущений тепла предмета, от удовольствия видеть какой-то маленький предмет. А когда выходим на пленер, смотрим: ах, какое прекрасное поле! Мы не видим отдельных вещей, но это как широкий мазок, широкий экран, который перед тобой раскрывается. Теплое, внутреннее, дорогое будет тогда, когда ты подойдешь к колосочку и будешь его рассматривать. И лущить эти зернышки.

Е.О.: Интимное...

В.З.: Да, интимное взаимоотношение, совершенно верно. С предметом, с вещью, когда это становится кусочком тебя. И это очень характерно, это то, чему меня научил Марксэн. Я надеюсь, что он меня научил! Он, например, очень много мне позволял в моей работе. Хотя я у него работала декоратором, он позволял, по многим причинам, мне делать какие-то вещи постановочные. Решать декорацию, что-то такое... И вроде бы решила, и вроде бы все построила. И вроде бы все замечательно. И приходит Марксэн. Уже когда все стоит. Уже в какой-то момент, хотя мы с ним работали, в общем, на трех картинах всего, он приходил и следил за моей работой, когда я работала самостоятельно и работала у других как декоратор. И вот он входит, вроде все нормально, все хорошо. Он приходит и просто берет стул и его слегка поворачивает. Один стул в комнате. И я понимаю, что стул должен стоять именно так, а никак иначе! Как это рассказать, как это донести до своих учеников, до своих коллег? Как? Это на уровне душ был разговор. «Никогда не нужно ставить так». Или: «Вот, он должен стоять здесь, сделай метки». Нет! Но это ощущение, подкоркой и кожей, интерьера или экстерьера, того места, которое ты создаешь. Оно вот такое... Мы работали с вами на «Карике и Вале». Помните квартиру профессора?

Е.О.: Да.

Декорации к разным фильмам

В.З.: Мы тогда уже не строили, потому что денег мало было на стройки. И уже можно было что-то снимать в интерьерах технологических. И в доме, пошедшем на капремонт, я делала его квартиру. Целиком и полностью сделанная и целиком обставленная. И вошел туда Ливанов. Я ему говорю: «Здрaсте, вот вам профессорская квартира». Он прошел по разрушенному парадному, прошел по разрушенной лестнице, вошел в квартиру. Зашел, посмотрел и сказал: «Да. А можно познакомиться с этим профессором?» А я ему сказала: «Это ваша квартира профессорская!» То есть он почувствовал, что здесь кто-то живет. Для меня это была совершенно неожиданная, спонтанная, огромная похвала. Также бывало, когда на «Уродах и людях» Сухоруков входил в декорацию и говорил: «Ой!» Сухоруков, а еще... знаменитый артист... мой любимый... виуктоковский артист... Неважно. Они входили и говорили: «Ой! И я хотел бы здесь жить!» Вот когда ты чувствуешь — это не декорация, а «я хотел бы здесь жить».

Е.О.: Жизнь, жизнь, здесь идет жизнь...

В.З.: Да, она не прерывалась. Она имеет какую-то многослойность свою, свои корни... Как это получается, я не могу сказать. Так же, как не мог бы мне сказать Марксэн. Это все на каких-то очень-очень тонких ощущениях художника. «Как у тебя получилось так замечательно? Вот такой портрет — он дышит...» Он не расскажет, как получилось — получилось!

Е.О.: Ну, это подключение к чему-то...



Рисунок В.Е. Зелинской

В.З.: Да. Это подключение. И вот это у меня случилось с кинематографом. Я надеюсь так, во всяком случае. Я об этом мечтаю. Я хотела рассказать о своих картинах, но, думаю, что расскажу в мастерской, там есть эскизы, какие-то решения. Я расскажу о своих картинах. Поэтому о чем бы мне еще...

Е.О.: Я сейчас просто вспомнила, в контексте нашего разговора, как на стадионе — это «Окно в Париж» — была выстроена декорация, и тоже мы поднимались по лестнице. Там была квартира, коммуналка, а когда мы делали еще съемки, квартира-то эта стояла на стадионе и на лесах...

В.З.: Да.

Е.О.: ...а было ощущение, что ты в квартире.

В.З.: Я хочу вам сказать еще, что я привела туда свою... После постройки декораций приводишь друзей также...

Е.О.: Да.

В.З.: Я привела свою соседку по даче. Она актриса, причем театральная. Она знает, что такое декорации. Она ходила, смотрела, то-сё. Потом, опять же, войдя на стадион, пройдя лестницы, она открывает квартиру. Я говорю: «Вот квартира нашей героини». Она входит, говорит: «Это коммунальная квартира! Чего же тут нового? Это коммунальная квартира, я в такой жила». Я говорю: «Это декорация!» Она минут пять не могла врубиться. Зашла в ванную, где висели, сушились эти пакеты полиэтиленовые, куры ходили, еще чего-то... И так она недоумевала долго-долго.

Е.О. (*смеется*): А что тут смотреть, да?

В.З.: «Что тут смотреть? Я это видела! Обычная квартира!» Я вожу гордо, показывая, что я сделала... А для нее это... И только потом, когда она вышла опять в мастерскую: «Это декорация?!» Она только тогда поняла! И это актриса, которая с декорациями всегда имела дело. Это всегда очень приятно. Я того же самого пытаюсь достичь и в своей квартире, и в своем доме, везде. Раньше ведь были экспедиции по полгода. Мы куда-нибудь приезжали в Краснодар, в Одессу, жили там по полгода. И естественно, номер так надоедал! Причем я всегда пыталась поставить мебель и все, что там было, каким-то... — не особенно украшала, но ставила так, как мне удобно. И как мне логично: чтобы стол стоял у окна, потому что свет должен быть. Логично иметь лампу. Приходилось в некоторых случаях покупать или где-то находить, потому что лампы настольные или прикроватные тогда были исключением, хотя у нас была самая читающая страна в мире. Никогда в жизни тебе в гостинице не ставилась лампочка, или ночничок, или что-то... Ничего. И я старалась. Но были гостиницы, где просто солдатская была установка. Сегодня ты уходил, оставлял свой номер, как тебе хочется, вечером приходил — там все стояло, каждая складочка была заправлена, уголочком подушка, все как было...

Е.О.: Как положено.

Быт пушкинских времен

В.З.: ...как положено, как надо. Но это тоже как бы штрих к портрету. А вот штрихи к портрету, например, квартиры Пушкина. Раз я о ней начала говорить, перескочила. Ну, о том, что были горшки, это все понятно, что выносились. Куда выносились? Вот там, где стоит знаменитый дыдыкинский, чудовищный памятник Пушкину 30-х годов, посреди двора, там, напротив, были бироновские так называемые конюшни, и просто конюшни, и каретный сарай. Собственно, экипаж у Пушкина был, и кареты были. Карета была, и были лошади, но не только потому, что этот большой дом Волконских сдавался внаем, собственный дом. Кухня была внизу, в подвале. То есть общая кухня на всех! Кухарка своя, но готовила и для этой квартиры... Огромная печь стояла. А посреди двора была помойная яма. Просто помойная яма, которую изредка чистили. И были два вида тягловых транспорта. Это водовозы, которые развозили воду по домам. За это получали копеечку, естественно. Кому что — если булочнику, то давали натурой, сколько-то кренделей или еще чего-то. Если просто квартиры — значит, давали копеечку. И второе: это золотари, которые чистили эти ямы.

Е.О.: Выгребные ямы.

В.З.: Все выгребные ямы, в которые сливались и из горшков, и помои. Представьте себе, сколько мусора всякого, сколько всего, мы выносим каждый день в этих голубых пакетиках! А сколько тогда? То же самое. Надо почистить картошку, почистить ту же свеклу. Проще питались, конечно. Бананы, банановые шкурки везде не валялись, но в любом случае это — огромное количество всяких помоев и вони. Когда я была потом в Индии, я наблюдала за этим. Там нет совершенно никаких живых помоев, отбросов еды, потому что их все съедают. Или обезьянки, или люди. Помоев нет. Если ты бросил шкурки от банана, они тут же исчезают. Ничего живого не выбрасывается. Но течет, по улицам прямо, течет жижа, бело-серо-зеленая, вонючая, кислая жижа, которая никому уже не нужна. И пакеты.

” Лежат пакеты мусора, в основном полиэтиленового, упаковки всякие, в которых роятся священные коровы, несчастные, голодные, у которых ребра и бедра торчат. Можно изучать анатомию коровы по ходу действия.

Жрать им нечего, потому что деревьев мало, а те, которые есть, охраняют и завешивают сеткой... И коров — они священные животные — никто не кормит, не доит, не поит, они сами рождаются, сами умирают. Жуткое зрелище. И спят они под навесами лавок, каких-нибудь домов. Их никто не выгоняет.

Они ночью приходят, а так живут, ходят по городу. В джунгли почему-то не идут.

Е.О. *(смеется)*: Там они, наверно, не священные, а в городе священные!



Рисунок В.Е. Зелинской

В.З.: Да, наверно. И здесь они подыхать способны. Ну вот, такая история...

Е.О.: Так что вы встретились тоже с таким мусором, какой был в пушкинские времена в России. Воочию это все увидели.

В.З.: Да-да-да. И понимаешь, как это пахло, и как это было.

” У Пушкина окна во двор. И ты их не откроешь. Он не мог открыть окна во двор. Потому что во двор не открывались окна сразу, априори. Запах был чудовищный совершенно.

Е.О.: И все это надо знать, когда делаешь кино...

В.З.: Как ни странно!

Е.О.: Потому что ты что-то сделаешь по-другому, когда это знаешь.

В.З.: Да, и ты это почувствуешь по-другому. Это уже идет через насыщение внутреннее. С развитием какой-то мысли. Если она развивается, то это очень хорошо.



Поэтому молодым коллегам очень трудно рассказать, как надо. Надо жить, надо чувствовать, надо видеть, надо смотреть. Но профессия замечательная совершенно. Когда строишь миры, которых нет.

Говорят же, что нельзя дважды войти в одну воду. Легче, как ни странно, придумать будущее, чем сделать прошлое! Мы знаем по всем этим фантастам, которые пишут, и по художникам... Тот же Жюль Верн, чего только не напредставлял. Тот же «Наутилус»... Все то, что через некоторое время возникло в жизни. А вот представить себе, как жили неандертальцы! Жили очень недолго. Ведь и в прошлом веке и в позапрошлом жизнь была крайне короткой, у всех. Почти у всех. Очень мало было долгожителей. Холода. Вот возьмите Петербург. Ведь очень много вещей, которые утрачены и не совсем понятны людям. Вот такая вещь, как ширма.

Е.О.: У вас была.

В.З.: Да. У меня есть.

Е.О.: Красного дерева, резная...

В.З.: Да-да-да. А для чего были ширмы? Кстати, ширмы появились еще в Древней Греции, то есть классическая архитектура родила ширму. Почему? Потому что классическая архитектура требовала продувания. Были эти анфилады огромные, были залы, всегда сквозняки. Но там была другая погода. А в России и во Франции... Во Франции и то было теплее, это ближе к Италии.

Е.О.: Конечно.

В.З.: Когда в Петербурге строят, играя в Грецию и играя в Рим, это, конечно, абсурд! И абсурд глобальный, потому что... Не говоря о том, что когда ты идешь и видишь бронзовых голых богинь или каких-нибудь героев, стоящих под шапками снега, это зрелище чудовищное. Сюрное зрелище, куда уж! Когда наверху, на Зимнем дворце, все возлежащие фигуры покрыты снегом, и лежат они, закутанные снегом, — сюрно. И то же самое в интерьерах. Как жили эти люди? Во-первых, ветры все время...

Е.О.: Сквозняки.

В.З.: Сквозняки бесконечные. Почему всегда чахотка? От чахотки вымирали просто! До 50-х годов, 56-го, или какой год — я забыла. Нет, наверно раньше. 40-е годы, когда появился пенициллин, стрептомицин, стали лечить туберкулез. До этого туберкулез никто не лечил. И люди умирали тихо на водах, в Ялте, еще где-то. А те, кто не мог туда добраться, умирали здесь. А зимой балы, декольтированные дамы. И мужчины в корсетах, когда дышать особенно нечем. И при этом «просквашивались» эти пластроны, эти все жилетки, и так далее. И спасали только ширмы. Ширмы, которыми отгораживались от сквозняков. Поэтому ширм старались делать очень много. Появилась такая необходимость, и во многих домах это было — перегораживание шкафами каких-то пространств. Потом это использовалось сплошь и рядом в коммунальных квартирах, когда семья жила в одной комнате. Надо было восемь человек в восьмиметровой комнате поселить — и это тоже. Тоже, кстати, интересный опыт: коммунальные квартиры. Ведь это же очень интересно — делать их...

Е.О.: И во многих фильмах это...

В.З.: Да, конечно.

Е.О.: Ну, это тот быт, то время, и они характерны для него, эти коммуналки... Это же уникальное явление!

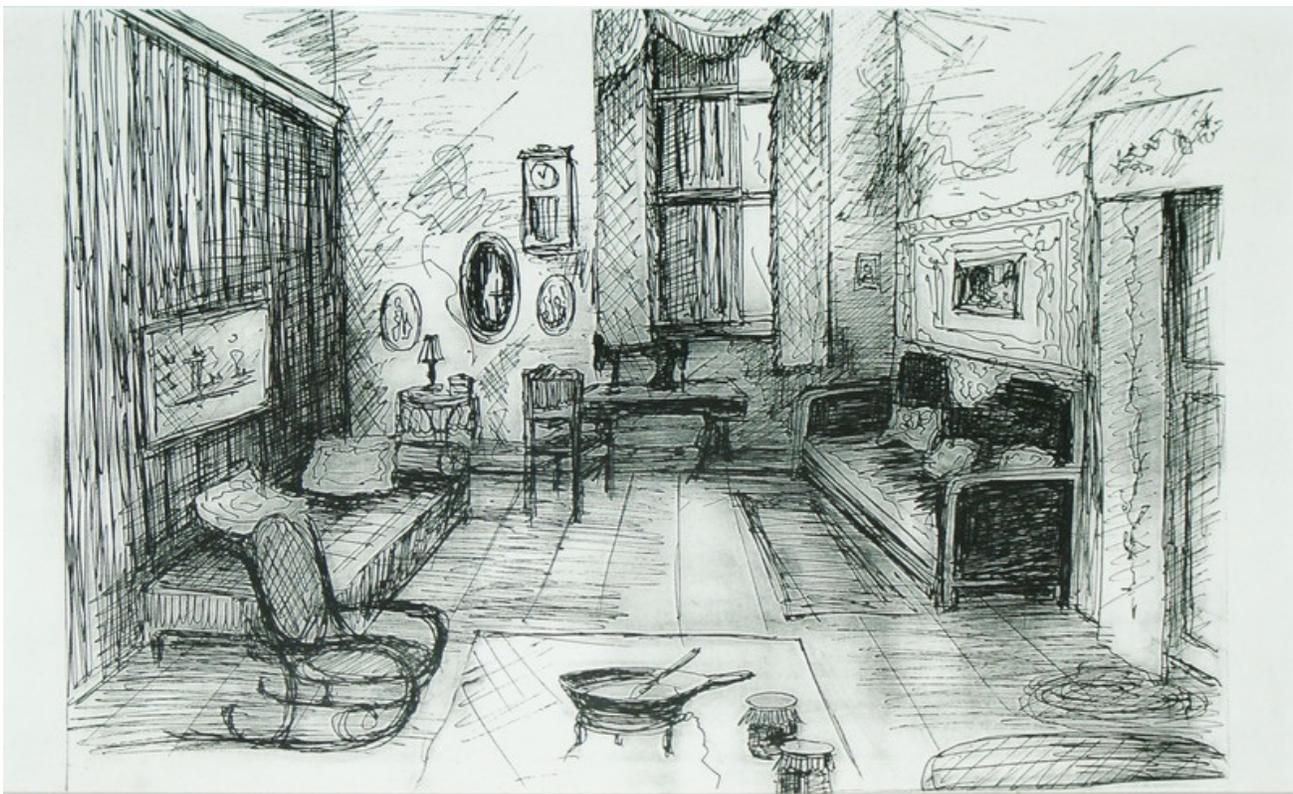


Рисунок В.Е Зелинской

О блокадном Ленинграде

В.З.: Да. Абсолютно. Я мечтаю, и я об этом всегда говорила... Начали мы работать с Учителем над фильмом о блокаде, но потом у него отняли этот сценарий, в общем, закрутилась история, и так мы его и не сняли... Почему я говорю, что лучше, как ни странно, строить, чем пользоваться живыми вещами, живыми интерьерами? Я мечтаю построить блокадный Ленинград для какой-нибудь декорации, потому что сейчас уже все отреставрировано и все прекрасно. Попробуй сделать блокадный Ленинград сейчас, в современном городе. Слава богу, он приведен в порядок. Раньше сердце замирало, когда начинали что-то красить. Но, с другой стороны, людям-то надо жить. Было стыдно, когда приезжали кинематографисты из зарубежья, из Англии, Франции и Германии, чтобы снимать нашу разруху. С одной стороны, это был наш хлеб, но с другой, это было ужасно! Жалко было города, родного города. Сейчас, когда отреставрировали фасады на Литейном, ходишь, каждый дом — картинка. Смотришь — это же чудо! Идешь просто по музею. И весь город такой, весь город — музей. А этого не было. И вот представить себе тот же блокадный Ленинград, опять же с точки зрения физиологии. Страшной физиологии. На самом деле, если это сделать, это страшно и очень убедительно! Например, лифтовые шахты и пространства, которые делались на лестницах. В шикарных домах, в любых домах, так называемых... Как же они назывались... Не жилые дома, а те, которые сдавались...

Е.О.: Доходные.

В.З.: Доходные дома. Да. И в этих доходных — огромные лестницы, красивые, мраморные. Надо понимать, что [в блокадном Ленинграде] взорвались все батареи. Перестали топить.

Е.О.: Да.

В.З.: Это все текло, замерзало, превращалось в некий каток. Дальше — люди ходили в туалет в ведра. Ничего ведь не работало. Отключи у нас сейчас на два дня воду; бывает такое: авария. Если больше

одного дня — уже жить невозможно!

Е.О.: А там еще и электричества не было!

В.З.: Да, не было электричества, ничего не было. И все это выливалось просто, сил не было дойти. Дай бог, если люди доходили за водой. Ходили, с отдыхом, с этим ведерком. Все выливалось, и висели сталактиты, мне рассказывали очевидцы, я себе это все очень живо представляла. Но когда представляешь — это одно, а когда ты это сделаешь! И когда вот так вот герой, маленький герой, мальчишечка, который во время блокады идет, на собственное выживание брошенный ребенок. А в квартире умирает дедушка, и никого больше! И вот он ползет в этом холоде, в этих сталактитах... Два года назад в Питере не убирали снег — убирали плохо. Помните? И была снежная зима. И наши машины, и мы, когда убирали у машин, проделывали тропы. Какой высоты были сугробы!

Е.О.: Да-да-да!

В.З.: По три метра — сколько добросишь! А еще сверху накладывается новый снег. Ты ходишь, как в блокадном Ленинграде, по коридору. Представить себе это, вот этот город. Не тот, который мы вылизанный видим на хронике, ведь хроника вся, вы знаете эту историю, наверное? Хроника вся была запрещена. Хроникеры не снимали блокадный Ленинград. Как только началась война, блокада, отобраны были все пленки, все фотоаппараты. Только операторам, и то не всем разрешали снимать. Пленки и то по счету. Ты должен был отдать все, что было снято на негативе. Ты с негативом должен был отдать. И камеры обязаны были сдать, и фотоаппараты — благо их не так много было в стране, это было дорогое удовольствие, но они были. Все это сдавалось. И не позволяли снимать. Из того, что вы видите, кое-что снимал Учитель, старший Учитель — Ефим.

”
Есть знаменитая у Учителя хроника, когда он идет мимо Летнего сада или поставил камеру, я уже сейчас не помню. И идет старушка в черном. Кончаются силы, и она держится за решетку Летнего сада, сползает, сползает и умирает. И ее засыпает ветер. И все это нон-стопом снято.

Сколько — десять минут кассета? Я не знаю. И мы как-то с оператором Дьяконовым разговаривали о том, какой был посыл? Подойти и спасти или продолжать снимать?

Е.О.: Я как раз сию и об этом же думаю...

В.З.: Дилемма, да, дилемма. Он говорит: «Это зависит от человека. Один пойдет и будет спасать, бросит. А второй останется, чтобы снять. Потому что уже заклинивает — надо снимать!» Короче говоря, снято очень мало изобразительного, хроники.

Е.О.: Живого.

В.З.: Живого. И поэтому очень много снято фальсифицированного...

Е.О.: Постановочного.

В.З.: Постановочный кадр, да...

Е.О.: ...который мы и принимаем за истинную историю.



Рисунок В.Е. Зелинской

В.З.: Да-да. И никто не ходил и не снимал таких вот домов. Снимали, как разбирали пожарные — вот это снимали: горит дом, кто-то что-то разбирает. И кинематографический подход был другой. Хотя был Дзига Вертов, который смотрел на хронику совершенно другими глазами. Хотя было же что-то другое, но люди, которых поставили на это, снимали определенным образом. Наверное, так надо было. Мне кажется, что нужно было и сохранять все-таки, в анналах истории, нормальные хроники. А это нужно для поднятия духа, наверное. Показывать умирающим таких же умирающих или такие же ужасы — наверное, это не надо. На войне солдатам во время перерывов в боях показывать, как страдают и умирают их близкие, — наверное, не надо. Но иметь это в истории, иметь пленку и архивировать это видеоизображение... Конечно обидно, что это не снималось, очень обидно. Хотя что-то снималось. Вот потрясающая хроника немецкая в этом смысле. Потрясающая американская, которую они потом, правда, окрасили в разные цвета. И сейчас несколько кассет у меня есть. Очень интересно.

Съемки фильма «Пираты Эдельвейса». Кинохроника военных лет

Я работала над фильмом «Пираты Эдельвейса». Приехали немцы, приехал немецкий режиссер, снимать у нас историю, происходившую в Кельне. Знаменитые «Пираты Эдельвейса» — это как наша «Молодая гвардия». То есть не совсем так. «Молодая гвардия» тоже под большим вопросом, что это было на самом деле — никто не знает. И насколько сфальсифицировано. А там, по идее, это молодые ворюги, которые воровали масло, запасы какие-то, а потом сделали из себя как бы героев-антифашистов. Насколько это прямо и правда? И кто из них был кто? Какой баланс между антифашистами и просто

бандитами, мародерами? Трудно определить сейчас. Но он приехал. Это был 99-й — 2000-й год. Еще руины у нас здесь, куча руин, на которых мы снимали и которые я декорировала, доделывала под руины Кельна. Дело в том, что мы же ничего не знаем о наших врагах. Вернее, знаем тенденциозную часть жизни. Я вот знала, например, про знаменитые «ночи тысячи бомб» — когда англичане бомбили немцев, не только немцы англичан, но и англичане немцев, и очень сильно. Например, Кельн в 41-м году был разрушен дотла. Стоял только знаменитый Кельнский собор с тремя святителями, там мощи трех святителей, Барбаросса их туда перенес. И он существовал, во-первых, как святыня всех христиан. А во-вторых... Или три волхва, как мы сейчас их называем? Это люди, которые поклонились рождению Христа и присутствовали фактически при рождении Христа. И поэтому это самые что ни на есть святые люди! Барбаросса воевал за эти мощи и привез, построил собор, самый высокий в Европе. И я думаю, он [собор] еще был ориентиром для бомбежки, потому что стоял, а вокруг все сметено было. И в Дрездене было то же самое. Простые немцы жили в 41-м году, когда Гитлер победоносно шагал по Европе, в жутчайших условиях. Фактически в подвалах, в каких-то щелях. Но при этом смотришь хронику немецкую — «цирлих манирлих» и все очень «ганс аккуратен». Все-все чистенько. Выметены улицы, сложен мусор. По улицам ходят трамвайчики. Расчищают улицы — трамвайчики ходят. Дети тут же прыгают и бегают, играют на руинах, выползают откуда-то. Стоят столбы, на столбах написано: «штрассе такая-то, штрассе такая-то», то есть на каждом углу, перекрестке стоят указатели. И где-то табличка на палочке: «кафе такое-то». Значит, нужно нырнуть в подвал — и там кафе! Такая жизнь... Пивная там...

Е.О.: Сочетание несочетаемого. Просто гротеск.

В.З.: Да-да. И потом еще очень трогательно и жутко. Мы это все использовали, в кино я это использовала. Мне кажется, что это интересно. Стоит воткнутая в руину палочка, там табличка на немецком языке. Написано: такие-то такие-то переехали туда-то и туда-то. Что они не умерли, они живы, но переехали. На случай, если кто-то будет искать. И каждая, каждая руина имеет свой номер. Вот такой-то дом. И тут же — где кто живет. То есть такая аккуратность, размеренность. Узнала, что весь крах Германии и начался с ее милитаристских вещей, с 14-го года, собственно. Завоевание мира — и совершенно голодная страна.

Е.О.: Ну да.

В.З.: Абсолютно голодная страна. Они молоко выдавали только, и то привилегированным женщинам-матерям, до полугода ребенку. И в беременность. Так молока не было. Молоко заменяло соевое молоко. Только суррогатное. Кофе — только суррогатный. Мясо — только соевое! Появилась эта промышленность безумная в Германии, химическая промышленность по переработке сои в продукты питания, в суррогаты. Потом — ценность воды. Воду можно было набирать, но даже на колонках можно было набрать максимум два ведра в день.

Е.О.: То есть тоже лимитировано.

В.З.: Все лимитировано. Так же, как сейчас. Естественно, что во всей Европе, это вы знаете, это всегда было, надо сказать, чистый четверг: стирка и мытье только по четвергам. Ну и в Германии тем более. Вот так они жили, эти победители... А потом замечательная кинохроника американцев. Я это все отсматривала для этого фильма. Сейчас расскажу, почему он сюда приехал. Мало того, что куча руин, которые не надо строить и тратить деньги. Людской труд еще был тогда [очень дешев] — сейчас у нас все подскочило, мы стали стоить дорого, зато работы нет. А тогда была работа за счет иностранца, в кино я имею в виду. Но не было ничего. Были руины, было все в жутком состоянии. И главное — лица! На что обратил внимание Нико фон Глазов, который снимал это кино. Лица совершенно другие! Я потом сравнивала, они действительно очень походили на лица того времени, немецкие. Понимаете?!

Е.О.: Да.

В.З.: Причем он сделал целый альбом лиц... Потом издал у себя в Германии. Но это уже другая история. Я хочу сказать, он мне тогда привез американскую хронику, сейчас еще себе купила, сейчас это продается. Цветная, очень интересная. Кинохроника времен войны. Американцы приезжают к немцам в Германию.

Идут по Германии. И там потрясающе! Разрушенные дома, квартиры, дома без стен. Без четвертой стены. И какая-то немецкая девушка — там покрасили специально в красный цвет — в красном платье кокетничает с проходящими солдатами...

” То есть ничто земное не чуждо, нет конфронтации: это враги, это друзья. Этого нет. А есть женское начало, мужское начало.

«Живильное» такое, все равно жизнь продолжается. Очень интересная хроника. И стоит посмотреть. Страшная, но интересная. И страшно, во что превращена Германия: сплошные руины. Хотя у нас здесь, вы это знаете...

Е.О.: Да...

В.З.: ...наши стреляли очень хорошо. Наша артиллерия работала замечательно. Мы знаем, что во время войны был разрушен Петергоф. Мы знаем, что был разрушен Екатерининский дворец, Пушкин, Павловск разграблен, разрушен, но не знаем, кем. Безусловно, велемием времени и войны. Но разрушены были нами, при наступлении. Во время пребывания там немцев ничего не разрушалось, не минировалось. Минировались, могли минироваться какие-то объекты, но не культурного наследия. Воровалось, увозилось очень многое.

Е.О.: Увозилось, да.

В.З.: Увозилось огромное количество вещей! Но никогда не разрушалось. Разрушались нами. Вот мы были в Новгороде, я знаю там монастыри, тот же Хутынский монастырь тоже был разрушен нашими при наступлении. Петергоф — это был штаб немецких войск, окружавших Ленинград. И все это, по идее, не было разрушено, но было обворовано совершенно! Срывали все, не только Янтарную комнату, — обдирали все на свете, шпалеры, все что можно.

Е.О.: Но что-то вывезли. Успели спасти там, в Петергофе, статуи закопали...

В.З.: Что-то закопали...

Е.О.: ...просто то, что они не знали, они не вывезли...

В.З.: Мне рассказывал Кучумов, он был главный хранитель Павловского музея, уже в мою бытность художником. До этого он сразу после войны был комиссаром по культуре в Ленинградской области: всех этих дворцов, памятников, всего прочего. Он рассказывал очень интересные вещи, особенно о Павловске. Он рассказывал, про Павловск и Пушкин, что был один день световой, я не помню числа уже, когда наши ушли. Уже велели отступить, уже бесполезно держаться, а немцы не вошли. И в этот момент было украдено очень много вещей из Павловского дворца, например.

Е.О.: Конкретно украдено.



Рисунок В.Е. Зелинской

В.З.: Украдено русскими, разворовано. И когда он пришел, первый указ, который он издал от своего имени, или под эгидой главнокомандования, не знаю, — вплоть до расстрела вернуть все вещи, которые украдены из дворцов. Я знаю многие вещи, которые не были возвращены из других дворцов и дожили до наших дней, которые я покупала для «Ленфильма», а потом для съемок. Куча вещей! Он рассказывал, как старик, совершенно седой, — говорит, очень красивый кадр для вас, киношников — волок на себе Павловский трон золоченый. Говорит: «Он что думал, что это из чистого золота? Что он думал, когда волок его к себе в дом?!» (*Смеется.*) Представляете, он [старик] прожил всю войну и волок уже потом, после оккупации. Сколько интересного встречается в моей жизни и биографии! Сколько можно и нужно знать для каждого фильма. Сколько отсмотреть материала, сколько увидеть, сколько запомнить.

Е.О.: И прочувствовать! И как бы пропустить через себя. И работу лучше делаешь...

В.З.: Ты волей-неволей через себя пропускаешь. Нельзя быть совершенно равнодушным, глядя на те или иные вещи. На произведения искусства или на картины замечательных художников. Или на ту же хронику. Невозможно. Или читая воспоминания и всякую мемуарную литературу! Ее писали с каким-то чувством, для того чтобы ты тоже воспринимал с каким-то чувством. Вот, собственно, такая история. Если надо, могу поболтать еще. Это как хотите (*смеется*). Но что касается работы над кино, я бы хотела отдельно, в мастерской...

Е.О.: В мастерской.

В.З.: Да. Показать эскизы, чтобы понимать путь, который человек проходит.

О псевдоправде кинематографа

Е.О.: Вера Евгеньевна, а вы говорили, что сведения о вас, о вашем детстве, о семье, вообще о вашем пути, о фильмографии есть уже в интернете?

В.З.: В интернете есть. Я их сама не выкладывала. У меня нет сайта. Но есть в интернете, безусловно, и на мою фамилию есть. Это же Википедия. Она работает сама по себе, они за это деньги получают. Сайта у меня нет, но есть где посмотреть...

Е.О.: А ваша повесть о детстве, она напечатана где-то?

В.З.: Нет, нигде не напечатана. Я ее вам подарила.

Е.О.: Да, у меня есть...

В.З.: Эксклюзивное право! Пожалуйста!

Е.О.: А так, вообще, интересно бы, чтобы это тоже было доступно.

В.З.: Я хотела кино сделать, очень хотела. Ну, чтобы как-то донести тот «вещный мир», который уходит из жизни, события какие-то. Вот как этот кулечек — когда в поезде едут, покупают что-то в кулечках... Это есть в кино «Космос как предчувствие». Это я предложила Учителю. Какие-то крупички рассеяны по моим фильмам.

” Раньше, когда делал кино, или говорил об истории России, истории царей, вообще об исторических каких-то событиях, всегда были ссылки на чьи-то воспоминания, на какие-то живописные вещи, на какой-то вещный мир, на музеи. Теперь — все время ссылки на фильмы! И очень грустно, когда это неправда...

Е.О.: Ну да.

В.З.: ...в какой-то степени, когда это какая-то псевдоправда. Очень грустно, когда в фильмах делают какую-то «свою» правду режиссеры. Она замешана не на психологических ощущениях, а на визуальных, которые явно нарушены, неправильны. Или хронология нарушена — тех или иных событий, тех или иных вещей, которых не может быть. «Как же, это же было вот в этом фильме!» А на самом деле этого не было.

О мире вещей

Е.О.: Вера Евгеньевна, мы с вами говорили про вашу повесть, которую я прочла, и она произвела на меня сильное впечатление...

В.З.: Ну нет, уж сколько раз вы это говорите...

Е.О.: ...и там есть описание дома вашего дедушки, у которого вы жили... И после прочтения этой повести я как-то почувствовала интерьер, который вы создали в своей квартире...

В.З.: Здесь, у себя, в своем доме...

Е.О.: ...и это, конечно, воспоминания детства.

В.З.: Да-да, безусловно. Мы все родом из детства в той или иной степени. Видимо, вещественный мир, который был создан бабушкой, дедушкой, — через это ощущаешь корни какие-то. Может быть, им это было необходимо сохранять, чтобы сохранять свою историю, которую уже, в общем-то, порубили-попортили. И они это пытались сохранить кусочками: фотографиями, рамками, ощущением, бытом,

который был дорог. Это было им необходимо. И я оттуда, естественно. Я сохранила именно это, потому что в меня входила история моей жизни, моего дома, моих родственников. И вообще, всей России через это. Я, например, знала, кто такой Бухарин, еще когда его здесь упоминать было неудобно. Не только потому, что мне рассказывали историю того же Рыкова, Бухарина и так далее. Историю рассказывали дедушка, бабушка, мама. А еще и потому, что дедушка говорил: «Я был похож на Бухарина. У меня такая же борода». Здесь у меня где-то висит... я его найду.

Е.О.: Мы потом сделаем снимочки.

В.З.: Да. Он был очень на него похож, потому что была традиция носить такую бороду, такие усики. Он [дедушка] говорил — они же тогда всего боялись на свете, — что он опасался сходства такого, ему пришлось сбрить бороду и усы. Потому что ему уже сказали. А это, знаете: кто-нибудь сказал, потом это слово...

Е.О.: Кто-то повторил...

В.З.: ...повисело — и все, все пошло... Потом, знаете, эта любовь к вещам, она каким-то образом пришла. Мне никто не говорил: «Люби эту вещь. Храни эту вещь!»... Например, у меня была моя любимая кукла Радамес. Я это пишу в повести или нет, я уже не помню. Дело в том, что меня мама водила в оперный театр. Был замечательный оперный театр в Новосибирске, из которого я уехала, когда мне не было трех лет. А при этом я там смотрела, не могу сказать очень много, но несколько каких-то вещей. Я смотрела, слушала там «Даму с камелиями», «Травиату» Верди. И вердиевскую «Аиду». И «Аида» запала мне в душу на всю оставшуюся жизнь! Мама рассказывала, что очень трудно было ребенка, двухлетнего, притащить в оперу. Не разрешали водить детей, боялись ужасно, что я буду плакать. Но она как-то уговорила кого-то, сказала: «Я вам клянусь!». В общем, меня пустили, и я слушала музыку. И я молчала, естественно. Первую я нормально отсмотрела, «Травиату». Не помню, как это было. А вот «Аиду» — я помню декорации! Я помню события, которые там происходят, не только музыку. Я очень-очень много помню. Я могла бы даже нарисовать те декорации. Два года! И мама рассказывала, что когда все закончилось, и мы пошли-пошли все выходить из зала, начался дикий ор. Орала я: хотела продолжать смотреть!

Е.О.: А ведь это очень длинная опера.

В.З.: Очень длинная. И тяжелая. Вот такая история.

Е.О.: Очень интересно.

В.З.: А кукла у меня была... Мне, видимо, папа привозил из Германии, тогда можно было [что-то] привозить. Он привез мне очень много игрушек. Я помню по Новосибирску, у меня были — Ляля, Ваня, которым я глазки выковыривала, — какие-то куклы фарфоровые, я думаю дорогие, хорошие. Слон был. Все это фарфоровое. А может, из папье-маше, я не помню. Он был офицером, какое-то количество им позволялось вывозить. Полковнику разрешалось вагон, подполковнику — полвагона, были установки. А маршалам, генералам армии — два вагона, и так далее. У меня сосед, о котором я пишу в своей повести, говорили, что он стулья из слоновой кости вывез. Трон какой-то из слоновой кости стоял у него в углу под навесом, странного желтого цвета... И при этом почему-то — может быть, трудно было везти, может быть, это было не главное или я к игрушкам как таковым не так относилась, — не знаю, почему, но мы не взяли их с собой. Мама меня везла из Новосибирска в Москву, я еще там у родственников [останавливалась] в Москве, а потом уже в Ереван. Мы приехали без всяких игрушек в Ереван. И моя любимая кукла была такая... Она перманентно устраивалась на ночь. Кукла на ночь у меня была, с которой я спала, которую любила, — Радамесик.



Радамесик — это была думочка. Тогда были просто подушки, а еще были маленькие подушки, которые назывались думочками.

И вот у бабушки эта думочка была у нее на постели. Мне на ночь, чтобы скучно не было, она обвязывалась шарфом таких лазорево-зелено-желто-золотых тонов. Очень, на самом деле, египетских.

Е.О.: Египетских, да.

В.З.: Да, такой полосатый. И мама обвязывала подушечку: заматывала, как мумию.

Е.О.: Да...

В.З.: Для меня это было — Радамесик, моя любимая кукла. А когда ей нужно было уходить, выходить из дома, она разматывала, надевала этот шарфик. А потом опять завязывала. Я очень переживала, когда Радамесика не было... Мне нравились скульптурки, какая-то японка, на таких полочках висели эти фарфоровые скульптурки. Мне приятно дотрагиваться до вещей, к которым прикасалась человеческая рука. То, что штамповано, у меня не вызывает никаких чувств. А вот эти вещи... И поэтому я насыщала свой дом вещами, которые для меня дороги. Я себе представляю каждую вещь, где она бытовала изначально.

Е.О.: Вера Евгеньевна, вы что-то интересное говорили про эту квартиру. Что эта квартира непростая, с историей.

В.З.: А, да, как оказалось. Просто была серия «Деятели искусства в Петербурге». «Лесков в Петербурге», есть такая книжечка. И там оказалось, что сорок третий дом по Литейному, квартира шесть, а она и есть квартира шесть, потому что она г-образная и выходит на главную лестницу, парадную. Вы заходили с черной лестницы. Всегда в Петербурге были две лестницы, была обязательно черная, пожарная, как угодно назовите. Просто по той причине, что дворники приносили дрова; истопники, кухарки — все ходили с черной лестницы. Здесь ходили господа. И вот квартира шесть — это была квартира Лескова. Он снимал ее какое-то время. И анфилада там г-образная была. И в большой комнате, в моей гостиной, был его кабинет. Я это узнала уже позже.

Е.О.: Уже когда здесь жили?

В.З.: Да. Я не помню, где, то ли в интернете, то ли в этой книжке, есть фотография кабинета Лескова. Во всяком случае, где-то есть вот этот кабинет. А там отрезали две комнаты: у нас одна, вторая и третья, — а там еще две комнаты и...

Е.О.: ...и другая квартира.

В.З.: Да. И прихожая, большая прихожая, лестница красивая очень. Здесь жил Лесков. Что он писал [здесь], я не помню. Это надо узнать.

Е.О.: Но факт тот, что квартира с историей!

В.З.: Да. Но это тоже очень важно! Это составляет какую-то ауру. Вот вы сейчас тоже часто ходите по квартирам. А в моей жизни, в моей профессии, я исходила столько квартир, и питерских, и не питерских! И аура в каждой своя. И ты чувствуешь, мурашками со стороны позвоночника, какая это квартира, какая та и так далее. Понимаешь, кто там жил. Вот здесь мне свезло. Потому что жили, видимо, хорошие люди: аура очень чистая, свободная.

Е.О.: Хорошо здесь, да.



Рисунок В.Е. Зелинской

В.З.: Да, очень приятно у меня. И то же самое в мастерской. Хотя там явно студенческая, там какой-то Раскольников жил, потому что это мансарда, наверху. Там поднимаешься — это тоже черная лестница. Моя жизнь такая... Я на задворках барских усадеб живу. Поэтому у меня тоже там черная лестница, которую более или менее привели сейчас в порядок. Там на черной лестнице были ниши для дров — характерная для петербургских домов история. И шкафы были, упиралась каждая площадка в два шкафа. У каждой квартиры свой шкаф. И то же самое у меня в мансардах там... Богатый человек купил этот дом. Там все куплено, кроме наших двух мансард, которые в собственности у Союза художников находятся, в худфонде. И они стали делать эту лестницу черную. Покрывали мрамором площадки и разбирали эти шкафы. И оказалось, что это ничуть не шкафы! Это оказались туалеты для прислуги. Прислуга не должна была ходить в те туалеты, которые в квартире. И так как это 1909 года дом, там предполагался туалет для прислуги, на каждом этаже. Чугунные унитазы с эмалевым покрытием. Я в какой-то момент хотела забрать, но болела тогда или что-то... — и так и не забрала.

Е.О.: Тоже историческая вещь.

В.З.: Да, абсолютно историческая вещь, которую надо было спасти. Я не спасла.

Е.О.: Но в музее города это все есть...

В.З.: Есть. Да-да.

Е.О.: ...который в Петропавловской крепости. Там прекрасный музей, именно с точки зрения бытовых вещей...

В.З.: Есть, есть, да-да. Я знаю. Я там брала напрокат ванны для «Уродов и людей». Да, безусловно.

Е.О.: Я думаю, в следующий раз мы с вами, возможно, поговорим уже в вашей мастерской.

В.З.: Да. Если вам будет интересно, и вам захочется, мы поговорим, и бэканья-мэканья мои кому-то

понадобятся. Мало ли... Я люблю историю и люблю сохранять историю. Это хорошая вещь, сохранение истории.