ПУБЛИЦИСТИКА

К.Б. Барышников, сотрудник кафедры телевизионных, радио и интернет-технологий факультета журналистики Института массмедиа Российского государственного гуманитарного университета; e-mail: poljanak1968@mail.ru

РЕЖИССЕР И ОПЕРАТОР МАРИНА ГОЛДОВСКАЯ. МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И БУДУЩИМ... НО ВСЕГДА В НАСТОЯЩЕМ[1]

Автор исследует творческую и педагогическую деятельность известного оператора и кинорежиссера, преподавателя телевизионного отделения факультета журналистики МГУ с 1966 по 1993 годы, доктора искусствоведения, профессора кафедры телевидения и радиовещания факультета журналистики МГУ и Киношколы Университета Южной Калифорнии (США), заслуженного деятеля искусств РСФСР Марины Евсеевны Голдовской на примере ее лучших работ в отечественной кинодокументалистике и богатейшему опыту в сфере педагогической деятельности.

Ключевые слова: *кино, оператор, монтаж, документальный, Соловки, Голдовская.*

The author investigates creative and pedagogical activity of the well-known operator and the film director Marina Evseevna Goldovskaya, her best works in domestic documentary and in the richest experience in pedagogical sphere.

Key words: *cinema, cameraman, editing, documentary, Solovky, Goldovskaya.*

«*...**Ежегодный безальтернативный приз “За вклад в кинолетопись” получила телеакадемик Марина Голдовская — режиссер, оператор, педагог***»[2].

В каждом времени есть свои знаковые фигуры, символы времени. Документальное кино не исключение. Имя известного в нашей стране и далеко за ее пределами режиссера-оператора, педагога, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата многочисленных премий российских и международных кинофестивалей Марины Евсеевны Голдовской открывает галерею славных имен деятелей отечественной кинохроники и кинодокументалистики. Весь творческий путь Марины Голдовской — это цепь творческих поисков, экспериментов и, конечно же, удивительных находок и открытий. Выбор в пользу неженской профессии был, видимо, генетически

[1] Посвящается юбилею выдающегося мастера отечественного кино, оператора, режиссера и педагога Марине Евсеевне Голдовской.

[2] *Безрук М.* Все «Лавры» — фильмам про живых людей // Труд. 15 декабря 2005. № 235.

заложен в подсознании Марины Евсеевны. Дочь известного советского киноинженера, детство в «кинематографическом» доме на Большой Полянке, среди соседей по лестничной клетке Дзига Вертов, основатель советской кинохроники, «отец» знаменитой «Киноправды» 20—30-х гг., прообраза будущих киножурналов, знаменитые киноклассики: Юлий Райзман, Григорий Рошаль, Вера Строева, Александр Медведкин... Наверное, по-другому и не могло быть. Все-таки во многом «бытие определяет сознание», а семейный круг общения — будущую профессию.

«*Выбор в пользу мужской профессии* (*кинооператор*) *и специализации, предполагающей согласие на компромисс* (*документалистика*), *в конце пятидесятых был сделан Мариной Голдовской сознательно и ответственно. Она приняла правила игры советского неигрового кино: не ходила в диссидентах от публицистики, не стремилась во что бы то ни стало за флажки, не протаскивала контрабандой запретное. Успешный автор десятков фильмов, построенных на излюбленном методе длительного и пристального репортажного наблюдения за человеком, М.Г. с равной охотой и любопытством портретировала, скажем, безвестных рабочих-стеклодувов и именитых мастеров совкультуры, заранее смиряясь со всевластием полуправды и не выказывая мучений от невозможности безоглядного прямого высказывания*»[3].

По мнению А. Кавториной, автора американской газеты «Our Texas» («Наш Техас»): «*Вообще-то, документальное кино — это некая вещь в себе. Немногие его смотрят, да и старающиеся не отставать от кинопроцесса зрители редко знают тех, кто за кадром — режиссеров, операторов, сценаристов. Исключение составляет, пожалуй, лишь Майкл Мур, да и тот является скорее фигурой политической, чем кинематографической*»[4].

Безусловно, рациональное зерно есть в такой точке зрения журналиста. Однако не стоит ограничивать список известных кинодокументалистов, классиков и современников одним именем Майкла Мура. Масштабы этого жанра в кинематографе велики и безграничны. Назвать одного представителя — сузить огромный круг до маленькой, едва заметной точки. Марина Голдовская относится к тому счастливому исключению среди коллег по творческому цеху, чьи фильмы были всегда интересны и востребованы зрителем. Документальное кино не так интересно, как игровое. Простой обыватель скажет, там все до обыденного просто, как в жизни. Нет «закрученного сюжета», страстей, эмоций и переживаний героев. Фильмы Голдовской стали не просто эпохальными символами, но и нашли своего зрителя. Они просты и вместе с тем по-философ-

[3] *Кузнецов А.* Новейшая история отечественного кино. 1986—2000 // Кино и контекст. Т. I. СПб.: Сеанс, 2001.

[4] *Кавторина А.* Женщина с киноаппаратом // Our Texas (Наш Техас). 2007. № 146.

ски глубоки, зрелищно выразительны и невзыскательны. Известный советский кинорежиссер Михаил Ильич Ромм, снимая свои последние лучшие работы в кино: художественный фильм «9 дней одного года», документальные киноленты «Обыкновенный фашизм» и «Мир сегодня» («И все-таки я верю»), каждый раз приступая к работе над новым фильмом, повторял себе и всей съемочной группе: «*...надо сделать картину, где будет интересным не то, что случится в сюжете, а — человек на экране*»[5].

Один из корифеев советской кинодокументалистики Виктор Лисакович утверждал, что судьба каждого без исключения человека уже интереснейшая тема для отдельного документального фильма. Человек на экране... с его внутренним миром, мыслями, чувствами, переживаниями, постоянной лихорадочной работой мозга и сознания.

Этот творческий почин Михаила Ромма стал лейтмотивом фильмов Марины Голдовской. Неслучайно ее излюбленным жанром в документалистике был и остается фильм-портрет. Образ человека в динамике его развития, раскрытия его особенностей характера и поведения в различных жизненных ситуациях.

«Метод наблюдения» кинокамеры за объектом, без которого нельзя создать кинематографический портрет героя, стал излюбленным и впоследствии абсолютно оправданным приемом в киноискусстве М. Голдовской. Начиная со своей первой самостоятельной режиссерской работы «Раиса Немчинская — артистка цирка» до последней киноленты «Горький вкус свободы», посвященной Анне Политковской, Голдовская не только собирала иллюстративно-визуальный материал, характеризующий героя фильма с профессиональной, социальной и общечеловеческой стороны, но главным образом старательно наблюдала за поведением и поступками своих персонажей в различных жизненных ситуациях. Кстати, сами герои постепенно привыкали к наблюдению за ними магического «киноглаза» — объектива кинокамеры и забывали о нем. Благодаря этому в каждом случае был успешно достигнут эффект и ощущение естественности. Голдовская умеет и любит работать с людьми, причем с самыми разными. Маленький мальчик, главный герой киноленты «Дениска-Денис», известные писатели, артисты, ученые, космонавты — все чувствовали в Марине Голдовской родного человека, а уже потом оператора и режиссера фильма, посвященного каждому из них. Первый и главный принцип М. Голдовской в работе с героем фильма — откровенная доверительность с той и другой стороны. С ней все были искренны и откровенны. Еще на раннем этапе своей творческой карьеры Марине Голдовской удалось совершить невероятный по тем временам эксперимент —

[5] *Зак М.* Михаил Ромм и его фильмы // М.: Искусство, 1988. С. 221.

вывести на откровенный разговор героиню фильма «Ткачиха» (режиссер Никита Хубов). Впервые в документальном кино девушка, «комсомолка, отличница, передовик труда», заговорила о своих чисто человеческих проблемах и переживаниях, символически обозначивших круг аналогичных проблем ее сверстниц и коллег по фабрике: трудная, отнимающая много сил работа, бытовая неустроенность, не так-то просто встретить хорошего жениха, будущего мужа, в городе, где в большинстве своем такие же ищущие свою «птицу счастья» девушки, как и она. И это в 1968 году... Еще нет даже «Шахтеров» И. Беляева с рассказом о нелегкой судьбе тех, кто ежедневно добывает одну из разновидностей «черного золота» страны... Снятый за два года до «Ткачихи» фильм-портрет харьковского водителя троллейбуса «Шинов и другие» Самария Зеликина уже «мирно покоится» на полке запрещенных картин, ленинградский кинодокументалист Михаил Литвяков насмерть бьется за экран для «Трудных ребят» (первое упоминание о трудных подростках в советском кино — за 13 лет до романтического «Завтрака на траве» В. Александровича и за 17 лет — до беспощадно-жестоких «Пацанов» Д. Асановой), а создатель знаменитой «Катюши» Виктор Лисакович создает оду профессионально-техническому обучению в фильме «Завод и смена». Именно в «Ткачихе» М. Голдовская одна из первых, кто показал, каким должно быть реальное, подлинное документальное кино. Уже тогда в молодом операторе отчетливо проявилось режиссерское начало. Большинство сцен в этом фильме было придумано и художественно точно, изящно, несмотря на суровые реалии, зафиксировано на пленку Мариной Голдовской (плавное, медленное, с четким ощущением пространства, лишенного свободы, движение по комнате героини в общежитии, и разрывающая сердце даже самого цинично-хладнокровного зрителя сцена на вокзале, где главная героиня ждет поезда... под грустно-лирическую мелодию из «Шербурских зонтиков» — и это только самые-самые запоминающиеся кадры). К сожалению, «Ткачиха» тоже оказалась незавершенной «полочной» картиной, противоречащей идеологическим нормам того времени. Даже самый либеральный в истории Гостелерадио СССР председатель — Е. Месяцев не рискнул разрешить эту документальную киноленту для показа по Центральному телевидению. Так Марина Голдовская вспоминает о работе над этим фильмом: «*Мы испробовали самые разные методы работы — скрытую камеру, привычную камеру, метод провокаций. Оказалось, что человек может открываться, обнажаться до таких потрясающих глубин, о каких прежняя документалистика и не задумывалась. Что же знаменовала для меня "Ткачиха" и последовавшие за ней фильмы? Все это были пробы, в разной мере удавшиеся, приближения к человеку. Эти фильмы, если можно так выразиться, были путешествиями "в человека". Конечно, человек*

имеет право на то, чтобы экран не показывал его в виде, унизительном для его достоинства, наносящем моральный ущерб ему как личности. В Америке, к примеру, это право сурово охраняется законом, и кое-кто из наших документалистов, увлекающихся показом жизни в ее экзотических проявлениях, напоролся бы на такие штрафы, что не знаю, нашлись ли бы у них деньги когда-либо расплатиться. У нас такого закона — не знаю, к сожалению или к счастью, — нет»[6].

Но этот печальный факт не стал помехой для успешно оттачивающего свое профессиональное мастерство молодого оператора, будущего режиссера-документалиста. Уже через год Марина Голдовская становится обладателем премии Всесоюзного Телевизионного Фестиваля за лучшую операторскую работу в документальном фильме «Хирург Вишневский», а еще год спустя дебютирует в качестве режиссера документального фильма-портрета «Раиса Немчинская — артистка цирка». В замечательном художественном фильме режиссера Сергея Рашеева «Рассмешите клоуна» (1984) есть великолепная и очень точно сформулированная фраза о цирке: «Цирк — это навсегда». Так говорит герой фильма, бывший клоун. То же самое думала о цирке и своем призвании служить на арене зрителям героиня фильма Марины Голдовской одна из старейших цирковых актрис Раиса Немчинская. В 70 лет она исполняла такие трюковые номера, которые были не под силу даже очень юным исполнителям. Вся ее жизнь — это цирк: зрители, артисты, клоуны, эксцентрики, акробаты, жонглеры, дрессировщики. Этот мир сплошных иллюзий для одних стал для артистки ее абсолютной реальностью. Марина Голдовская с первых же минут работы погрузилась в сказочный мир циркового манежа, кулис, гримерных — всех составляющих и образующих компонентов емкого и короткого слова «цирк» — сущности жизни ее героини. В фильме нет постановочных сцен, театральной помпезности и напыщенности, только наблюдение за событиями на арене и вне ее. Не исключено, что режиссеры-постановщики более поздних фильмов о цирке внимательно изучили эту уникальную киноленту, прежде чем приступить к воплощению своих авторских замыслов. Слишком достоверно и правдиво выглядел цирк Голдовской с внешней стороны и с «изнанки». На фильме «Раиса Немчинская — артистка цирка» Марина Голдовская в полной мере ощутила еще одно очень важное для оператора, а уж тем более для режиссера качество — творческую интуицию. М. Голдовская была последней, кто запечатлел для истории Раису Немчинскую. Вскоре после окончания съемок актриса разбилась на манеже. Ушла непокоренной в другой мир, честно, с полной отдачей жизненных сил и творческой энергии, полвека прослужив этому, земному, миру. Операторско-режиссерская работа в этой киноленте

[6] *Жуковская Д.* Марина Голдовская — мастер современного фильма // Новая газета. 11 декабря. 2008. № 92.

сразу подкупает зрителя простотой и жизненной откровенностью. Камера Марины Годовской внимательно наблюдает то за зрителями в зале, то за событиями на манеже. Два главных компонента создают атмосферу всего фильма: зрители и артисты, реакция одних на выступление других.

Плавные панорамы и детали — крупные планы лиц по ту и другую сторону цирковой арены создают ощущение пространства света и масштаб праздника. Параллельный монтаж на «прямых» склейках, смена кадров без всевозможных спецэффектов-превращений еще больше усиливают в глазах зрителя эту быструю и наглядную смену эмоций. Но М. Голдовской интересны не только выдающиеся известные люди, как сейчас принято и «модно» — «медийные персоны». Ей интересен любой человек и все, что происходит с ним в окружающем мире, все, что вокруг нас. Каждый фильм Марины Голдовской — открытие, откровение, хотя речь идет о простых и всем понятных вещах. В этой связи стоит вспомнить замечательную, исполненную теплоты, любви и добра киноленту «Дениска-Денис» (1976). В течение двадцати дней съемочная группа вместе с Мариной Евсеевной Голдовской наблюдала за жизнью трехлетнего малыша из обычной московской семьи. Киногруппа буквально породнилась с семьей ребенка, а главное с самим героем фильма. Мальчик настолько привык к кинокамере и присутствию в квартире посторонних людей, что к концу съемочного периода уже воспринимал все происходящее в квартире как само собой разумеющееся. Сегодня трудно поверить в то, что в те давние-давние годы люди, далекие от кино, даже знакомые, могли бы вот так, запросто пустить в свою квартиру, в свою жизнь посторонних, да еще съемочную группу Центрального Телевидения, да еще и согласиться на всеобщее обозрение на телеэкране. В данном случае проявился талант умения Марины Голдовской находить общий язык с любым человеком, умение не заставить, а убедить его поработать в одной команде ради общего дела. Плюс блестящая организация съемочного процесса — от решения элементарных организационных вопросов до умелого, наставнического руководства творческой группой. Ни один из членов съемочной группы Марины Голдовской, работавший с ней в разные годы на разных фильмах, — от директора съемочной группы до ассистента режиссера или оператора — не смог сказать, что трудно работать с этим человеком. Марина Евсеевна никогда не позволяла себе крика или резких выражений в адрес своих коллег, жалоб и кляуз начальству. Она никогда не участвовала ни в каких внутристудийных интригах и коллизиях, и всегда пустой закулисной болтовне в кулуарах Творческого Объединения «Экран» и курилках останкинских лестничных клеток предпочитала реальное дело...

Наверное, сегодня, несмотря на давность лет, фильм «Дениска-Денис» мог бы стать прекрасным учебным пособием для учащихся

факультетов дошкольного воспитания педагогических техникумов и вузов, работников детских дошкольных учреждений. Детская душа, психология ребенка настолько точно выписаны благодаря «методу наблюдения», погружению в мир своего маленького героя, попадающего в различные банальные житейские, но показательные для создания целостного экранного образа жизненные ситуации. Все действия и поступки ребенка, а также их мотивация, причины и следствия зафиксированы кинокамерой с точностью цейсовского микроскопа. Это уникальная работа об эволюции детского восприятия окружающего мира, метод первых самостоятельных проб и ошибок. В отечественной и зарубежной кинодокументалистике почти нет экранных аналогий этому фильму. Плавный, четко продуманный внутрикадровый монтаж фильма, изменение крупности лиц, поясняющих тематические детали и предметы, медленные спокойные панорамы, композиция кадра, постоянно корректируемая главным героем фильма, и происходящие с ним мини-приключения, делает зрителя невольным участником событий, стирая грани между «потусторонним» экранным миром и реальностью. Марина Голдовская всегда очень тонко чувствовала время и зрительскую потребность, возможно, именно поэтому ее документальное кино, даже в эпоху так называемого застоя, где царили строгая идеологическая установка, цензура и прочие предписания, никогда не было скучным, конъюнктурным, заказным и показным. В каждом герое режиссер видел прежде всего личность, человека с большой буквы, со своими сильными и слабыми сторонами, достоинствами и недостатками. Стремление к объективности экранного отображения персоны во всем ее многообразии — первоочередная цель, которую всегда преследовала и удачно доводила в своих фильмах до логического конца Марина Голдовская. Много лет спустя Марина Евсеевна Голдовская так сформулировала свое определение и представление об операторской профессии: «*Эта профессия — на стыке искусства и техники. Оператор-постановщик в кино является одним из "родителей" картины. Он участвует в разработке режиссерского сценария, проведении кастинга актеров, поиске натуры* (*мест, где будут сниматься эпизоды фильма*), *утверждает вместе с режиссером эскизы декораций и иконографические материалы* (*рисунки, фотографии и др.*).

По ходу съемок оператор отвечает за техническую сторону дела: контролирует установку света в павильоне, выбор специальных камерных объективов и т.д. Специалисты знают: талантливый мастер способен сделать прекрасным даже не очень фотогеничное лицо, правильно установив свет и выбрав максимально выигрышные ракурсы.

Операторы-документалисты считаются элитой цеха: снимая неповторимое мгновение жизни, они не могут попросить участников важного события сделать второй и третий дубли. Такая работа тре-

бует мастерского владения ремеслом. Кроме того, в документальном кино оператор выступает в качестве режиссера и журналиста»[7].

В 1987 г. творческая (не только кулуарно-закулисные «светские новости»), но в первую очередь, профессиональная интуиция и шестое чувство подсказали Марине Евсеевне идею сделать фильм о замечательном актере и режиссере, художественном руководителе МХАТа, народном артисте СССР Олеге Ефремове. Замысел возник еще до печально знаменитого раскола театра. Разгар работы над фильмом пришелся как раз на этот трагический период. Драматизм происходящего очень точно передан М. Голдовской не только в рассуждениях Олега Ефремова, Татьяны Дорониной — главных действующих лиц несценической трагедии, актеров театра, среди которых было еще так много «живых классиков» сцены, оказавшихся перед непростой дилеммой. И снова камера Марины Голдовской беспристрастно наблюдает и фиксирует происходящие вокруг события. Этот фильм можно смело назвать спектаклем о спектакле, но не о сценической постановке, а о двух драмах в жизни театра и в жизни людей, служащих театру. Драматический конфликт перекинулся со сцены в реальность. Грани стерты... В это же время на телеэкраны выходит новый фильм Марины Голдовской, ставший одним из шедевров советской кинодокументалистики, — «Архангельский мужик». Правдивая история одного из первых советских фермеров, пытавшихся в перестроечное время реформировать сельское хозяйство, т.е. на примере усадьбы и ее хозяина — одного, отдельно взятого человека, на его личном опыте. Фильм богат новаторскими операторскими способами съемки и методами режиссерской драматургии. «Архангельский мужик» — один из первых советских документальных фильмов, где был использован прием совмещения в одном формате видео- и киноизображения. В то время кинодокументалистика еще только осваивала видеосъемки и видеомонтаж. Документалисты предпочитали традиционную кинопленку с ее «зерном», пространством кадра, магией изображения, особенно натурных объектов — плоской «видеокартинке». Масштаб технических и творческих операторских возможностей в классическом кино больше, шире, объемнее. Да и монтировать кинопленку за монтажным столом куда проще. Любой кадр быстро добавляется и убирается несколькими движениями операторских ножниц монтажера.

Марина Голдовская решилась на эксперимент: все натурные съемки (природа, пейзажи, внешний вид усадьбы, антураж приусадебного хозяйства и процесс работы на земле) были засняты на кинопленку, а интервью с главным героем и другими участниками фильма — на видео. Получилась интересная визуальная компози-

[7] Опрос о выборе профессии // Электронный образовательный портал «Учеба». 15 декабря. 2008. www.ucheba.ru

ция. Кино как символ мечты, грез и поэзии нелегкого фермерского труда, а видео — разговор, комментарии, реальный взгляд. Говоря словами Николая Васильевича Гоголя, «...вечный раздор мечты и действительности». Так и в этом фильме.

1988 год стал вершиной советской кинодокументалистики опять же благодаря Марине Евсеевне Голдовской. Страшная по своему идейно-художественному замыслу и красивая, выразительная по операторско-режиссерскому воплощению кинолента «Власть Соловецкая». Жестокая правда о страшном времени пышных праздничных парадов на Красной площади, репортажах об очередном стахановском рекорде партийному руководству страны, индустриализация и коллективизация, с одной стороны, и массовое убийство миллионов ни в чем неповинных людей, тюрьмы, лагеря и пытки — с другой в самой прекрасной стране на земном шаре. Все это воплотила в своем бесподобном кинопроекте Марина Евсеевна. Страшная быль отечественной истории выражена в фильме аллегорически: вид заброшенной монастырской церкви за оконной решеткой — душа, дух и добродетель, человеколюбие — символы созидания и вселенской любви оказались в изоляции, в тюрьме, как сама религия и ее духовные носители... Святая обитель стала воплощением земного ада. Картины вековой романтической таинственной природы русского севера, снятые плавными, буквально парящими в воздухе панорамами, укрупнение объектов, режимные съемки и на фоне всего этого страшные свидетельства бывших узников Соловецкого ада — академика Дмитрия Сергеевича Лихачева, писателя и переводчика Олега Волкова, инженера-метростроевца Александра Прохорова, экономиста Самуила Эпштейна, стенографистки Зои Марченко, бывшего партийного работника Ольги Адамовой-Слиозберг, простого рабочего Ефима Лагутина. Не прибегая к натуралистическим ужасам на экране, показывая трагедию народа аллегорически, Голдовская использует в своем экранном искусстве метод выразительного контраста между реальностью и вымыслом, желаемым и действительностью, баланс, на котором система Соловецких и им подобных лагерей, олицетворявших всю страну, держалась больше полувека. Потрясающая режиссура с точнейшим метафорическим построением кадра, выразительностью тематических деталей, аллегорией и параллелями прошлого и настоящего, четко выдержанная до мелочей стилистика фильма (титры на темном фоне экрана с именами участников событий, живых и мертвых), созвучная немому кино 1920 г., — времени зарождения и становления Соловецкого острога, отсутствие нагромождений, бьющих по глазам спецэффектов, музыкально-шумовое оформление, немногословный, выразительный, с точно подобранными терминами и определениями закадровый текст... «Власть Соловецкая» — один из первых советских документальных фильмов, имевших массовый

кинопрокат, зрительскую аудиторию и, как следствие, кассовые сборы, что совершенно не типично для документального кино. «Власть Соловецкая» — звездный час не только в карьере Марины Голдовской, но и в истории советской и мировой кинодокументалистики. Ни до, ни после экранных произведений такого масштаба больше не было, за исключением «Великой Отечественной» Романа Кармена и «Обыкновенного фашизма» Михаила Ромма. Марина Голдовская дала второе рождение отечественной кинодокументалистике, внесла новую волну профессионального и зрительского ощущения роли этого жанра в киноискусстве. Уже после триумфа «Власти Соловецкой» появились «Так жить нельзя» и «Россия, которую мы потеряли» С. Говорухина, уникальные работы латышского режиссера-оператора Юриса Подниекса. Но это все будет потом, а в 1988 г. — только «Власть Соловецкая» с отголосками оваций в адрес «Архангельского мужика». Десять лет спустя очень точную оценку этого времени и творческой деятельности Марины Голдовской в ту пору дала журналист Инга Угольникова в журнале «ТВ парк»: «*...она станет известным режиссером и снимет фильмы* "*Архангельский мужик*" *и* "*Власть Соловецкая*"*, которые зрители будут обсуждать и пересказывать друг другу в автобусах по дороге на работу*»[8].

Через год Марина Голдовская обратится еще к одной ранее запретной теме: снимет фильм-портрет Анастасии Ивановны Цветаевой, родной сестры знаменитой русской поэтессы, «Мне 90 лет, еще легка походка...». Голдовская торопилась запечатлеть для истории, для потомков последних представителей уходящей дореволюционной цивилизации. Ценность этого фильма уже в том, что Марина Евсеевна успела зафиксировать при жизни, в здравой памяти и рассудке, абсолютно адекватно и трезво оценивающую окружающий мир девяностолетнюю женщину, чье имя вошло в нашу историю, как и ее родной сестры-поэтессы, как и их отца, знаменитого ученого, создателя и первого директора Музея Изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве. Единственный страх, который знаменитая режиссер-оператор испытывала в своей жизни, — не успеть. В интервью для СМИ и студентам на лекциях и семинарах Марина Евсеевна часто рассказывает один случай из ее практики, окончательно и бесповоротно убедивший ее, что журналист, документалист, кино- (теле)хроникер не может упускать данного ему судьбой шанса, снять, зафиксировать, запечатлеть для истории уникального человека или событие. Если не получилось, очень плохо. «*...У меня много было случаев... Мой сосед по дому Александр Иванович Медведкин — классик документального*

[8] *Угольникова И.* Марина Голдовская: «Странная женщина, странная...» // ТВ Парк. 18 августа 1997.

кино. Ну, рядом жил. Моя кошка была женой его кота. Александр Иванович пел песни Гражданской войны, играл на мандолине... Я думала: надо бы его снять, но все работа, все некогда. Как-то уехала на месяц. Возвращаюсь, встречаю его и вижу — не тот Александр Иванович. Не та речь, все не то! Опоздала!»[9]

Поэтому Марина Евсеевна всегда «и жить торопится, и чувствовать спешит». В случае с Анастасией Ивановной Цветаевой и известным советским писателем Анатолием Рыбаковым, автором «Кортика», «Бронзовой птицы», «Детей Арбата», «Тридцать пятый и другие годы», ей это удалось бесподобно. Она успела застать человека в момент апогея его воспоминаний, качественно новой переоценки ценностей, подведения итогов прожитой жизни. Фильмы «Мне 90 лет, еще легка походка...» и «Анатолий Рыбаков — послесловие» не реквием по уходящим временам, не ода конкретной исторической эпохе — это взгляд мудрого человека с позиции прожитых лет на прошлое и настоящее, кинохроника времени глазами отдельного взятого человека без комментариев или оценок в виде повествования, рассказа о прочувствованном и пережитом. Надо сказать, что Марина Голдовская всегда воздерживалась от каких-либо комментариев и конкретных «лобовых» оценок, даже в устах героев своих фильмов. Гораздо интереснее и важнее услышать новый факт, подробность, важное пояснение того или иного события. Кинематограф Марины Голдовской очень информативен и событиен, каждый фильм насыщен новыми фактами и свидетельствами, освещением мало известных или давно забытых событий. Возвращение к прошлому, взгляд на него через призму прожитых лет и последствий случившегося счастливых или печальных — характерная черта режиссерско-операторского поиска М. Голдовской, всегда успешно воплощенная на экране. Обращение к прошлому не под эгидой слащаво-сентиментальной ностальгии, «плача о безвозвратно утерянном», а как здравый смысл и новый взгляд, иная оценка событий, собранных методом наблюдения и эксперимента, — один из лейтмотивов современного творчества Марины Голдовской.

Независимо от тематики и проблематики все ее фильмы очень поэтичны и ассоциативны. Приведенный пример с гоголевским извечным «раздором мечты и действительности» не исчерпывает круг литературных ассоциаций. Лестница на Секирину гору, соловецкую Голгофу для узников концлагеря, запорошенная снегом, из фильма «Власть Соловецкая», снятая медленной панорамой сверху вниз, вызывает ассоциации с романами Достоевского, где любая лестница, ведущая на грязный чердак или в парадный подъезд, символизирует эволюцию героя: его нравственно-духовный и социальный взлет или падение. Фильм «Князь», снятый о сложней-

[9] Интервью М. Голдовской. Я дышу, и камера дышит... // Огонек. 2006. № 49.

ших попытках потомка древнего княжеского рода Мещерских возродить разоренную и заброшенную усадьбу, родовое дворянское гнездо своих предков, Голдовская превращает в драматическую балладу. Фильм как всегда сделан методом наблюдения, постепенно обрастая драматическими и ироническими событиями. Уже в самом начале фильма появляется обобщенно-поэтический и вместе с тем собирательный образ России — похоронная процессия как символ вечной неизбывной российской грусти, тоски и обреченности, заложенных на генетическом уровне. Этот мрачный эпизод становится прологом дальнейших событий фильма. Потомок древнего княжеского рода тщетно пытается пробиться сквозь законодательно-бюрократический беспредел чиновников, чтобы вернуть часть земли своих предков. Он сам ремонтирует разрушенное здание усадьбы, рубит дрова, роет скважину, чистит колодец, вызывая недоумение на грани неприязни у местных жителей... Фильм складывается сам собой из разных эпизодов и сцен, главных и второстепенных деталей. Одни из ключевых эпизодов «Князя»: потомок древнего рода втаскивает во флигель вместе с местными мужиками рояль... Поэтическое начало фильма продолжается на этапе монтажа картины. Режиссер искусно, виртуозно использует классику монтажа крупных, средних и общих планов, отдельно взятых тематических деталей: стаи птиц в небе, вековая липа с раскидистыми кронами. Внутрикадровый монтаж, изначально предусмотренный в работе над фильмом, — панорама вверх от корней дерева (липы) до ее шумящей кроны — все эти образы способствуют поэтическому восприятию картины окружающего мира, при всем его грубом материализме, черствости и безысходности. Сам князь Евгений Мещерский находится где-то на промежуточной стадии образов русской литературной классики: из «гоголевской шинели» Башмачкина он уже вырос, душевные смятения тургеневского Базарова уже перерос и застрял где-то между несравнимыми и почти несопоставимыми образами князя Мышкина Достоевского (по своему отношению к окружающему миру) и чеховским Лопахиным (деятельным, деловым человеком с обреченным будущим). Вызвать подобные ассоциации может только метафорически и символически выстроенный фильм со своей поэтикой сценария, текста и визуально-музыкального ряда. Именно это всегда было присуще работам Марины Голдовской. Ее фильмы всегда были исполнены света, обзора, пространства...

С 1966 по 1993 г. Марина Евсеевна Голдовская преподавала на Телевизионном отделении факультета журналистики МГУ. Это была не просто преподавательская работа. Марина Евсеевна вела свою творческую мастерскую. Большинство ее выпускников нашли свое достойное призвание на телевидении и в кинодокументалистике. Показательно, что Марина Евсеевна предпочитала работать именно

на телевизионном отделении факультета журналистики Московского государственного университета, а не во ВГИКе, где была всесоюзная кузница кинематографических кадров, список которых возглавляли будущие операторы. Журналистское наблюдение плоть от плоти операторского метода Марины Евсеевны Голдовской очень важно именно для будущих телевизионщиков. Опытный кинематографист и педагог, она уже тогда чувствовала специфику телевизионной конъюнктуры: если кинозритель даже в документальном кино, а уж в игровом и подавно, заплатив деньги за билет, не покинет киносеанс из принципа заплачено — надо досмотреть, то телевидение с его изначальным «плюрализмом» — многоканальной системой даже на советском телевещании — стимулирует авторскую группу телепередачи или фильма удержать зрителя любой ценой перед телеэкраном. Добиться такого эффекта можно только предложив уникальный, захватывающий, сенсационный материал не только по теме, но и его экранному воплощению. Этому и учила своих воспитанников режиссер-оператор Марина Голдовская. Как и в кино, так и в педагогике она не боялась экспериментов: охотно давала разрешения на самостоятельную съемку, оно было необходимо для получения кинокамеры в техническом отделе Учебной телестудии факультета журналистики МГУ. Стараниями Марины Евсеевны Голдовской студенты получили право делать творческие дипломы — снимать для защиты дипломных проектов короткометражные документальные фильмы. Марина Евсеевна могла сидеть со своими дипломниками до глубокой ночи после командировки, позднего завершения монтажа в «Останкино», подсказывая, направляя, обучая в ненавязчивой, наставнической форме своего дебютанта логике и законам киномонтажа. Накануне защиты дипломных проектов два монтажных стола буквально дымились от наплыва работы. Студенты дышали в затылок друг другу, опытные монтажницы только успевали приклеить последний ракорд, а рядом уже сидел следующий «искатель счастья». Во главе этого центростремительного творческого процесса стояла Марина Евсеевна Голдовская. При всей своей природной интеллигентности, мягкости, врожденной дипломатии, редко свойственной работникам кино и телевидения всех рангов, М.Е. Голдовская оставалась жестким, требовательным и бескомпромиссным руководителем дипломных, а особенно творческих проектов. Но в те годы, ей не требовалось особых усилий и педагогической властности. Сегодня, уже будучи профессором Киношколы университета Южной Каролины (США), она продолжает работать со своими студентами-слушателями по той же творческо-педагогической схеме и имеет такой же оглушительный успех, как и много лет назад в советском университете. «Я говорю студентам с первого дня: “*Ребята, если хотите что-то понять, не смейте выходить, не смейте разговаривать!*” *У меня, если*

бы студент хоть раз ответил на звонок мобильного, вылетел бы из аудитории немедленно!»[10]

На ее лекции и семинары студенты шли с бóльшим интересом, чем на концерт советской или даже зарубежной поп или рок-звезды, или в театр на нашумевший спектакль, или же на чудом просочившийся на экраны кинотеатров «заморский» фильм. Это были и моноспектакль, и диалог, и встреча с интересными людьми. А главное — всегда сюрприз. Никто никогда не знал, кто сегодня будет гостем у студентов творческой мастерской Марины Голдовской, живые классики советского игрового (художественного) кино, одни из мосфильмовских первооткрывателей, друзья знаменитого отца Марины Евсеевны — режиссеры Юлий Яковлевич Райзман и Вера Павловна Строева, или классик мировой кинодокументалистики, заокеанский коллега и давний знакомый Марины Евсеевны Голдовской — знаменитый Ричард Ликок. Но каждая из таких встреч была событием в жизни студентов.

Многие из бывших выпускников Марины Евсеевны Голдовской вспоминают, что именно благодаря занятиям в ее творческой мастерской, — творческим беседам, лекциям, просмотру прежних и новых кинолент — изучать историю европейской, а особенно русской литературы было намного интереснее и понятнее, чем тем, у кого не было такой возможности. Драматургия фильмов Голдовской строится на внутреннем конфликте героя, контрасте между его соответствием и несоответствием окружающему миру. Язык кино только подчеркивает, оттеняет эти краски, переводя их на язык визуальных символов.

Марина Голдовская — переводчик, но только не с языка на язык, а из мира реальности в мир кинематографических символов и ассоциаций.

В новом XXI веке Марина Евсеевна Голдовская остается одним из самых снимающих в мире режиссеров-операторов. В этом году в программе Второго Всероссийского кинофестиваля «Профессия журналист» с большим успехом прошла ее новая работа — документальный фильм-трилогия «Три песни о Родине». В уходящем году Марина Евсеевна Голдовская завершила работу над новой картиной «Горький вкус свободы», посвященной Анне Политковской. Один из будущих ведущих «Взгляда», глашатай перестроечной тележурналистики Дмитрий Политковский, бывший студент Марины Голдовской, когда работал под руководством мастера над своим дипломным фильмом «Этюд под снегом», даже не мог предположить, что тридцать лет спустя именно Марина Евсеевна воздаст последние профессиональные почести его бывшей супруге, воспев ее гражданский и профессиональный подвиг...

[10] Там же.