

УДК 791.43/.45

С. А. Семенчук, О. А. Ковалов

Семенчук Светлана Александровна — аспирант Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения,

sveta.wears.sweaters@gmail.com;

Ковалов Олег Альбертович — доцент кафедры драматургии и киноведения

Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения,

kovalov.o.a@yandex.ru

ДЕЛО ВАССЫ*

Статья посвящена исследованию истории создания фильма Г. А. Панфилова «Васса» в контексте эстетической мысли и культурной традиции XX века. Основу исследования составляют архивные материалы студии «Мосфильм», не публиковавшиеся ранее. В статье представлен анализ вариантов сценария фильма, заключения художественного совета и другие документы. Развитие творческой мысли создателей картины, раскрывающееся благодаря известным материалам, позволяет выстроить диалог между произведениями Максима Горького и Глеба Панфилова.

Ключевые слова: М. Горький, Г. А. Панфилов, Мосфильм, Васса Железнова, кинематограф СССР.

Semenchuk S. A., Kovalov O. A.

THE VASSA'S BUSINESS

The article is devoted to the history of the creation of the film «Vassa» by GA Panfilov in the context of aesthetic thought and the cultural tradition of the 20th century. The basis of the study is the archive materials of the studio “Mosfilm”, not previously published. The article presents an analysis of scenarios for the film, the conclusion of the artistic council and other documents. The development of the creative thought of the creators of the painting, which is revealed thanks to the mentioned materials, allows us to construct a dialogue between the works of Maxim Gorky and Gleb Panfilov.

Keywords: M. Gorky, G. A. Panfilov, Mosfilm, Vassa Zheleznova, Soviet cinema.

Всплеском интереса кинематографистов к произведениям М. Горького отмечены десятилетия 1970-х — 1980-х годов. Около десятка картин, среди которых «Егор Булычев и другие» (1971) С. Соловьёва, «Табор уходит в небо» (1976) Э. Лотяну, «Преждевременный человек» (1971) А. Роома, «Жизнь Клима Самгина» (1988) В. Титова и, конечно, «Васса» (1983) и «Мать» (1989) Глеба Панфилова. Горький как персонаж в эти же годы появляется в фильмах «Доверие» (1976) В. Трегубовича и «Я — актриса» (1980) В. Соколова.

Очередной слом эпох и классические произведения Горького, неисчерпаемые в своих ключевых смысловых значениях, но требующие нового выражения и переосмысления в сложившемся контексте, заинтересовали не только дебютантов, но и признанных мастеров. Фразы героини Инны Чуриковой, сыгравшей главную роль в фильме Глеба Панфилова: «Кругом взяточники, продажные души...», «Пропьют они государство-то...» звучали остро и критически. Несмотря на то, что Вассу принято считать персонажем неоднозначным, в ее словах, казалось бы, мелькала болезненно воспринимаемая истина.

Глеб Панфилов, обратившийся к произведению в восьмидесятых годах XX века, вернул временной сдвиг в исконное русло, восстановив связь времен, и пьеса — возможно благодаря выразительности кинематографических приемов, а быть может — ре-

жиссерской трактовке, заиграла по-новому. Панфилов воплотил идею собственничества не через слово, но создав на экране вполне осязаемое пространство и предметы, заключенные в нем. Панфилову удалось создать поистине горьковское произведение, не следуя при этом букве литературного оригинала.

Идеальный портрет Глеба Панфилова дала Зара Абдуллаева в статье «Высокая болезнь», появившейся на страницах журнала «Искусство кино» в 1990 году:

«Инженер-химик Глеб Панфилов, заведующий отделом агитации и пропаганды Свердловского горкома комсомола эпохи оттепели, вдруг круто — перед распахнувшимися воротами Административной системы — ломает свою блестящую политическую карьеру. Этот биографический поворот, этот личный революционный шаг дал советскому кино нового режиссера. Социального по преимуществу, бескомпромиссного по натуре, беззащитного по идеалам» [1, с. 33].

Быть может, именно поэтому Панфилов оказался так близок к горьковскому миропониманию, ведь проза Горького — это слияние воедино художественного и идеологического, политического и социального.

Режиссер пришел к идее создания экранизации горьковской «Вассы Железновой» в канун социаль-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Максим Горький как мировое явление. Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере» № 18-012-00158.

ных потрясений. Период «застоя», прикрытый фасадом «развитого социализма», еще держался, но процесс распада государственных структур и любых структур вообще был неминуем. Это время, как и любое время перелома, в кино появлялись неровные, эстетически перегруженные произведения, иногда надуманные, иногда искусственные и безжизненные. Мышление художников становилось неорганичным, эстетическое восприятие — неполноценным. Задача сводилась к противоречивому: осуществлению общественно-значимых и эстетически полноценных произведений в условиях того, что сами художники отвергали, но отчего находились в фактической финансовой зависимости. Отрицание отрицания нередко приводило к параличу идей и творчества, — свежа была память и самого Панфилова о «полке», на которую была положена его «Тема» (фильм был закончен в 1979 году, однако из-за затронутой темы эмиграции, он была выпущен на экраны только спустя семь лет).

В производственной судьбе фильма Глеба Панфилова, судя по документам, хранящимся в архивах «Мосфильма», не было ничего подходящего на драму или трагедию. На первой же беседе по 1-му варианту литературного сценария «Дремлют чинары» [2], прошедшей 6 ноября 1981 года, фильм был единодушно принят, несмотря на то что Васса Железнова, уже в первой версии сценария была представлена не хрестоматийно.

Название сценария было выбрано неслучайно: «Дремлют чинары» — старинный русский романс, исполненный любовной лирики. В самом начале сценария ледоход крушит почти новенькую «Боярыню» — баржу Железновых, плававшую только одну воду. Васса возвращается домой, но и дома на нее «плывут дела»: взятка прокурору не смогла уберечь мужа-растлителя от суда. Уставшая и опустошенная Васса на несколько минут откладывает будничные заботы, погружается в прослушивание любимой мелодии. Хозяйка, держащая все крепкой хваткой, вдруг превращается в юную девушку, две противоположные сущности существуют в ней одновременно, их единением и примирением становится образ любимой, но «железной» матери, нарекаемой хоть и ласково, но мужским именем «Вася».

Тот же прием Панфилов использовал в более ранней своей картине «Прошу слова» (1975), где героиня Инны Чуриковой — честный политик, строгая мать и добропорядочная жена, вместо, казалось бы, органичного пафоса опер П. Чайковского или М. Глинки, всей душой любила оперетту «Сильва» — произведение «низкого» музыкального жанра. Именно мотивы «Сильвы» помогли ей забыть, вспомнить беззаботную юность — идеальное прошлое. В «Вассе» вместо «Сильвы» звучит романс, исполняющий ту же функцию снижения. «Несправедливое и надменное отношение к романсам, распространенным по всей Европе» [5, с. 4] отмечал еще Ц. Кюи, призывая аристократов обратить внимание на этот жанр камерной музыки.

В советское время романс был заклеен пережитком царской культуры, что стало причиной эмиграции ряда исполнителей, в том числе А. Вертинского. Реабилитация жанра произошла лишь в 1970-х годах, когда в общем течении интереса к дореволюционной культуре произошло возрождение русской школы романса. В кино его, пожалуй, высшей точкой стал фильм Эльдара Рязанова «Жестокий романс» (1984), вышедший на экраны спустя год после «Вассы».

В начальных сценах сценария «Дремлют чинары» становится понятна неоднозначность трактовки образа главной героини. В последней сцене первого эпизода фильма Панфилов вводит параллельно развивающееся действие, которое без особых изменений вошло в финальную версию сценария и в фильм: за утренним чаем Васса рассказывает о своей жизни с капитаном Железновым, пока он решает принимать ли порошок, и к финалу рассказа Вассы заканчивается и жизнь Железнова. Васса становится устами его исповеди. Непонятно, принял ли Железнов порошок или действительно пал от сердечного приступа. Ссора с женой, уговаривающей его принять яд, и мысли о грядущем суде растревожили его, да и прошлую ночь капитан, мужчина хоть и крепкого здоровья, но почтенных лет, провел бессонно, за бесчисленным количеством коньяка и картами. Убийство руками Вассы не показано в кадре, значит — и винить ее нельзя. Первый эпизод сценария эсхатологичен: тонет баржа, Васса заикается о собственной смерти, наследник Железновых — Федор болен, умирает капитан Железнов, хоть и номинально, но глава семейства.

Вторая часть сценария четко задает тему революции, за обеденным столом Васса рассказывает девушкам о браке и его старинных обычаях. Младшая дочь Вассы — Людочка брака боится и вместо этого хочет «путешествовать и смотреть ботанические сады, оранжереи и альпийские луга», старшая дочь Ната и вовсе изъявляет желание отказаться от «равного» брака и выйти замуж за «бедного», но детей она не хочет, дабы не «плодить бедных». Из ее уст звучит призыв: «все переделать: браки, и жизнь!», и именно она впервые произносит пока еще столь далекое и совсем никого не пугающее слово «революция». В этой же сцене Васса рассказывает о забастовке в затоне, и тут же выясняется, что Мельников, некогда услужливый взяточник, вступил в черносотенную монархическую организацию «Союз русского народа». Революция, ее сторонники и противники проникают в страдающий бесплодием дом Храповых-Железновых и с помощью приживал: шофера Пятёркина, который задумал женить на себе Людочку, чтобы стать хозяином дома, горничную Полину, недавно вышедшую из тюрьмы и пристроенную в дом по протекции Анны, и, собственно Анны, дальновидно собирающей вокруг себя «своих» людей.

Третья часть сценария посвящена спору о наследстве и наследниках и выражена в основном в споре Рашели с Вассой. Как ни парадоксально, но обе

героини считают, что есть вещи важнее семьи. Для Вассы — это ее дело, хозяйство, для Рашель — революция. Васса оставляет дом, чтобы вызволить из-под ареста баржу, по недосмотру нагруженную кожей без санитарного клейма, Рашель оставляет ребенка, потому что ее «дело» важнее. Словесному и моральному — мирному разрешению конфликта двух женщин противопоставляется упоминаемая драка «на политической основе» в клубе. Прохор избил квартиранта Евгения Мельникова, при том не из идейных политических соображений, а скуки ради.

В поединке двух женщин точку, казалось бы, ставит Рашель, когда объявляет приговор «безнадежно больному классу», но Васса оказывается сильнее: потому что именно она не бросает слов понапрасну, а занимается делом. В сравнении с Вассой Рашель кажется праздной бездельницей, от которой нет никакого толка. Васса одной своей просьбой смогла приструнить Рашель, когда та начала петь революционные песни, одной фразы, произнесенной недовольным тоном «я просила спеть что-нибудь трогательное», хватило, чтобы Рашель тут же исполнила романс «Букет цветов из Ниццы» на французском языке.

Перед надвигающейся смертью Васса снова слушает любимый романс «Дремлют чинары» и тихо переходит в мир иной, вспоминая свое прошлое. Финал решен Панфиловым точно так же, как он был решен Леонидом Луковым в первой экранизации «Вассы Железновой» (1953) — в строгом соответствии с текстом пьесы.

Редактор картины И. Сергиевская на обсуждении первого варианта сценария отметила, что «здесь отношение к Вассе не просто как к женщине умирающего класса, а как к большой личности». И хотя присутствующих на обсуждении тревожило то, что Васса не вызывает ненависти, речь шла больше о том, как осовременить картину, посмотреть на нее «с высоты 80-х годов» [2]. В заключении высказался и сам Глеб Панфилов:

«<...> Сейчас происходит противоречие между хрестоматийным представлением и нашим сегодняшним представлением на Вассу. Художественная правда пробуждает нас. Надо идти вперед, потому что это классика. Я считаю, что <...> Васса натура незаурядная, но все это рухнет, как только она умирает. Рашель — функционер. Она не руководитель. Рашель не защищена перед Вассой, но она наивна. Главное, что мы сочувствуем ей. Даем возможность коснуться жгучих проблем сегодняшнего дня. Хочу показать, что брожение есть в городе. Я не думал сейчас над этим, но это будет» [2].

Инна Чурикова — жена и муза режиссера, но главное — превосходная актриса, в то время как раз была в возрасте Вассы. К этой роли режиссер ее готовил, и сыграть Вассу в фильме Панфилова могла только Чурикова.

Впрочем, сомнений по поводу этой роли ни у кого и не возникало. Во время обсуждения

первого варианта сценария Чурикова уже была утверждена режиссером. Подготовка к роли давалась ей тяжело и, по воспоминаниям Аллы Гербер, больше всего актрисе хотелось бы сыграть «длинный, длинный кадр» [3, с. 115–124], в котором не будет места фальши, только длящееся время чистой игры. Во время художественного совета, обсуждающего фильм, игре Чуриковой было уделено особое внимание. Вера Строева скажет об актрисе: «Я хочу вспомнить пробы Чуриковой и фильм. Это грандиозно, это шаг в сугубо неизвестное в творчестве Чуриковой, и каждый шаг это открытие ее личности. Помимо Вассы Железновой, вы соприсутствуете с актрисой, которая для вас не умирает в образе, а наоборот, несет и приносит этот образ. Я не буду говорить о блестящих режиссерских и операторских находках. О решении целого ряда сцен, кадров можно говорить и говорить. И вдруг нас охватывает чувство буквально на грани мистики, и игра Чуриковой, без того, что это было задано, ее значительность в некоторых сценах — уже за пределами наших стандартных определений в искусстве» [2].

Сценарно-редакционная коллегия Первого творческого объединения Киностудии «Мосфильм» от 9 февраля 1981 года одобрила намерение режиссера вывести действие фильма за стены дома Железновых, в дальнейшем емкими деталями более подробно охарактеризовать историческую предреволюционную атмосферу происходящего. Тогда же было заявлено, что «образ Рашели и другие персонажи также трактуются Панфиловым как живые люди, раскрывающие себя в непримиримой остроте драматических столкновений» [2].

В заключении производственном варианте также был одобрен, правда, на тот момент, режиссеру отводилось 2700 п[леночных] м[етров], что означало, что картина будет односерийной. В плане также указывались два натуральных эпизода: первый в марте месяце, когда «река взломала лед и баржу», второй — летом в июле, где та же река, тот же берег с новой баржей. Временной разрыв двух натуральных эпизодов создавал трудности планирования съемочного периода, поэтому производственным редактором А. Демидовой было вынесено заключение: перенести на осень весенний период, не укладывающийся по срокам в календарно-производственный план. Такое решение сделало невозможным осуществление изначального замысла Панфилова, где баржу Железновой крушил ледоход, однако быстро отказываться от замысла режиссер не торопился.

Первый вариант режиссерского сценария значительно отличается от литературного детальностью разработки: в сценарий включены описания экстерьера и интерьера дома Вассы, появляется лифт — диковинная машинерия, но, кроме того, вносится и ряд существенных смысловых уточнений. Открывающей сценой по-прежнему был ледоход и крушение баржи, однако режиссер добавил кадр в корабельной рубке, на стене которой красовались журнальные изображения флагманов парохозяйства

«Храповых-Железновых»: «Наталья», «Федор» и «Людмила». Получается, что соскользнула под воду не одна красавица «Боярыня», но и весь цвет пароходства. Для природы кино изображение внутри кадра — то же, что двойник реального предмета. Мотивы двойничества, слезки, мистики добавляются Панфиловым крайне аккуратно и осторожно. За мужем теперь подглядывает Васса через дырку в стене, Анна шпионит за семьей во время отсутствия хозяйки дома: «из зимнего сада, скрытые пальмой и сумерком, наблюдали два серых внимательных глаза».

Режиссер идет на отчаянный шаг и привносит нечто новое и важное — Панфилов показывает трупы, и это не просто покойники, это покойники, глаза которых и после смерти остаются открытыми. Капитан Железнов умирает с открытыми глазами, Васса не только подходит к нему, закрывает их, но и допивает коньяк, оставшийся в рюмке, и в финале картины умирает так же — с открытыми глазами. По старым русским поверьям, человек, умерший с открытыми глазами, непременно вскоре заберет к себе кого-то из близких. Усложняется персонаж Прохора: брат Вассы становится более развязным — добавлена сцена, в которой Прохор крепко обнимает и целует Рашель «на правах родственника», на гуляние по случаю отсутствия хозяйки зовет не только Пятеркина, но и цыгана Абрамку со скрипочкой. Тонкий, еле заметный штрих, который в фильме разрастется до мощного гротеска. Пока еще намеком дается ранее отсутствующая связь между Пятеркиным и Анной. Усиливается скрытность и озлобленность помощницы Вассы: Анна пренебрежительно говорит об «этой еврейке» Рашель, и колеблется в выдаче ее полиции только потому, что Колю жалко.

Наиболее заметные изменения происходят в финале: опекуном девушек становится Прохор, Анну он намеревается выгнать. Людмила не падает в обморок, но бросается к матери все с тем же протяжным стоном «ма-а-ма».

В итоговом втором варианте режиссерского сценария появляется еще больше деталей, связанных с интерьером дома, из чего можно сделать вывод, что дом Железновых имел для Панфилова если не определяющее, то, несомненно, большое значение. Настойчиво прописывается мотив прослушки и подглядывания, на этот раз с помощью описаний механизма работы телефонной связи внутри дома. В кабинете Вассы наряду с семейным фото появляются фотографии флагманов «Наталья», «Федор», «Людмила». Так «дело» становится равным по значению семье. Появляется новый персонаж — охотничья собака Мадера, которая преданно служит капитану Железнову и напрочь отказывается слушать Вассу — после смерти Сергея Петровича, Мадера выберет себе в хозяева Прохора и продолжит пренебрежительно относиться к владелице дома. Наряду с появлением в сценарии Мадеры, в сценарии также прописывается и две дополнительных сцены, в ко-

торых четче обрисовывается отношение Вассы к мужу: она ухаживает за ним сама, не прося помощи прислуги, и терпит грубости Железнова, принимая свою подчиненную роль перед ним. Эти небольшие фрагменты семейной жизни усложняют образ Вассы, теперь она становится не просто тираном, подчиняющим себе дом и желающим отомстить мужу за былые унижения, но рабыней своей былой любви, прошлого и издавна заведенного порядка вещей.

Внимательный зритель мог бы заметить, что никакого ледохода в начале фильма нет, и баржа Железновых сгорает во время пожара. И действительно, сцену ледохода снять не удалось: 25 марта 1982 Панфилов в письме на имя директора I творческого объединения пишет: «В связи с тем, что в процессе производства картины был пролонгирован по 31 марта 1982 года подготовительный период, возникла необходимость изменения творческого решения натуральных съемок с ледоходом, так как лед на Волге в районе г. Горького сошел в середине марта. На ледоходные съемки с ледоходом в начале марта группа не смогла выехать из-за отсутствия костюмов. Просим Вас утвердить новое решение съемок этого эпизода, по которому баржу Вассы Борисовны уничтожает не ледоход, а пожар» [2].

Стоит отметить органичность замены сцены всему фильму. После выхода картины критики отмечали, что в первой сцене пожара Панфилов намеренно обращается к другому произведению Горького — «Жизни Клим Самгина», однако это не единственная аллюзия на литературные произведения. Достоевского упоминает Рашель, в ответ на исповедь Вассы, на героев того же писателя подходит беременная горничная Лиза, покончившая с собой в бане. Инфантильная Любочка, все переживающая за сад, который после смерти Вассы вероятнее всего будет уничтожен, — героиня чеховского «Вишневого сада». А Рашель в кульминации спора с Вассой выносит приговор классу и практически дословно цитирует А. Блока.

В работе над фильмом возникали сложности с постройкой декораций: «принято решение об увеличении подъема лифта на 1 метр. Съёмочной группой была допущена ошибка в техническом задании на разработку конструкции».

Поправки вносил и священнослужитель, консультирующий режиссера по съемке эпизода освящения корабля, и представитель Института мировой литературы — по поводу всего, что касается творчества М. Горького.

Натурные съемки должны были происходить в городе Горький (ныне Нижний Новгород). Отмечалось и то, что «строительство декораций, пошив костюмов дореволюционной эпохи, организация дорогостоящих натуральных эпизодов делают картину по себестоимости выше средней».

Литературным консультантом фильма был старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР (ныне

РАН) доктор филологических наук У. А. Гуральник, который в декабре 1981 года оставил подробный отзыв на режиссерский сценарий Панфилова, носивший название «Васса Железнова»:

«Прочтение Г. Панфиловым “Вассы Железновой” свидетельствует о неисчерпанности горьковского творения, его острой актуальности, современного звучания. <...> Другими словами, Г. Панфилов собирается создать киноверсию классического произведения о сравнительно недавнем прошлом для того, чтобы лучше понять логику современных общественных катаклизмов. “История” Вассы и ее близкого окружения, крах ее надежд и замыслов, бесперспективность ее деяний, таким образом, приобретает значение крупномасштабное. Отсюда оправданность и правомерность известного «укрупнения» главного образа, его осмысления в широком ряду близких Вассе «по крови» персонажей горьковской драматургии и романистики, в свете не только эволюции российской буржуазии до Октябрьского перелома, но и в перспективе вырождения, окончательной дегуманизации этого класса в целом».

15 декабря 1981 года художественный совет Первого творческого объединения киностудии «Мосфильм» вынес заключение на режиссерский сценарий Г. Панфилова «Васса Железнова»:

«<...> Уточнена социальная расстановка сил. Васса Борисовна трактуется как личность поры наивысшего подъема российского капитализма и одновременно преддверия его конца. Отсюда трагичность образа, поданная в режиссерской разработке неназойливо, выразительно.

Принципиально значение конфликта Васса Железнова — Рашель. В полном согласии с замыслом Горького сделаны акценты, образ революционерки укрупнен, менее декларативен.

Интересно по-новому решена сцена смерти Железнова. В описании быта семьи тонко вкраплены приметы конкретного времени — 1912–13. <...> Панфилов прочел “Вассу Железнову” Горького в контексте всего творчества ее автора, — начиная с “Фомы Гордеева” и кончая “Жизнью Клима Самгина”, — читающаяся как бескомпромиссный приговор буржуазному образу жизни, античеловечной по самой своей сути» [2].

На кинопробах, показанных Худсовету 29 января 1982 года было отмечено, что Панфилов точно соблюдает возраст героев, указанных в оригинальной пьесе Горького. Сам Панфилов, уже во время съемочного периода, в интервью А. Липкову прокомментировал это принципиальное решение:

«<...> С чего все началось? — Началось с удивления. <...> Когда я прочел Вассу Железнову, она меня поразила — я увидел как бы новую пьесу. Не ту, которую читал когда-то, которую знал по театру, по фильму-спектаклю Лукова с Верой Пашенной в главной роли, а совершенно новую, никем еще не читанную. Меня удивило, что Васса — молодая женщина, как сказано у автора, «лет 42, кажется —

моложе». А значит, драматизм сюжетной ситуации не в том, что умер пожилой, пришедший к своему рубежу, человек, а в том, что он умер преждевременно, в расцвете сил. И дочери, которые остаются сиротами, — не перезрелые тридцатилетие невесты, а юные создания шестнадцати-восемнадцати лет» [6, с. 38].

На роль Прохора Храпова изначально рассматривался Всеволод Ларионов, известный своими ролями в фильмах «Пржевальский» (1951) С. Юткевича, «Серебристая пыль» А. Роома (1953), «12 стульев» (1976) М. Захарова, «Сибириада» (1978) А. Кончаловского. Однако члены комиссии практически единогласно высказались против фигуры Ларионова, отметив его как «вызывающего опасения», «театрального». Раскритикована была и Рашель, представленная на пробах: «Рашель — красивая, но силы духа не хватает, в ней нет покоряющей духовности. Она не может противостоять Вассе», «Должен быть голос той эпохи, а сейчас здесь в пробах я не почувствовала это в Рашели», «Рашель должна быть более глубокой и противной Вассе». Сомнений не вызывала разве что Инна Чурикова, однако было отмечено, что Васса недостаточно серьезно одета, и на ней много современной косметики, которой быть не должно.

Глеб Панфилов:

«Предлагаю утвердить — [Татьяна] Кравченко (Лиза), [Валентина] Теличкина (Анна Оношенкова), <...> [Вячеслав] Богачёв (Алексей Пятёркин), [Яна] Поплавская (Людмила), [Ольга] Машная (Наталья), [Инна] Чурикова (Васса Железнова), [Вадим] Медведев (Сергей Железнов), [Всеволод] Соболев (Гурий Кротких), Прохор и Рашель через неделю будут представлены».

В окончательном варианте роль Прохора исполнил Николай Скоробогатов, роль Рашель — Валентина Якунина. Таким образом, большая часть актеров была утверждена в работе над фильмом после кинопроб, что свидетельствует о необычайной точности автора. Особое внимание следует обратить на исполнительниц ролей дочерей Вассы: Ольгу Машную и Яну Поплавскую. Панфилов выстроил своеобразный диалог с кинематографом 70-х годов, выбрав на роль старшей дочери — распутной Натальи, Ольгу Машную — лицо молодежного протеста 80-х. К моменту выхода «Вассы» Машная уже была известна зрителям по фильмам Динары Асановой «Никудышная» (1980) и «Пацаны» (1983). В обеих картинах девушка сыграла роль существа невинного и порочного одновременно. Взлет карьеры Машной и образа, ею созданного — «молодой да ранней, отъявленной и отверженной» [4, с. 245] пришелся на слов 1980-х годов. Столь же определяющее влияние на роль Яны Поплавской в фильме Панфилова оказала роль в сверхпопулярной картине Леонида Нечаева «Про Красную шапочку» (1977). Взрослевшая актриса и в роли Людочки — младшей дочери Вассы, выглядит таким же вечным ребенком.

Невестка Вассы, по замыслу Панфилова, должна была походить на молодую Беллу Ахмадуллину: «В ней тот же сплав человеческих качеств — талантливость, ум, восторженность, пронизательность, незащищенность, хрупкость. Когда она читает свои стихи с эстрады, невольно ощущаешь одновременно и восхищение, и желание защитить ее — от чего, не знаю, но защитить» [6, с. 47]. Актрису на роль Рашели Панфилову порекомендовал Ион Друцэ. «Васса» стала полноценным дебютом Валентины Якуниной в кино, до 1983 года Якунина играла в театре, в кино снималась лишь в эпизодах.

В июне 1982 года Панфилов настойчиво требует переименовать фильм из «Вассы Железновой» в «Вассу». Трудно сказать, что именно послужило причиной изменения названия. Возможно именно то, что образ главной героини был изменен настолько, что сурово звучащая фамилия никак с ним не вязалась, а возможно и потому, что, несмотря на внимание и почтение к творчеству Горького, фильм все-таки был снят по мотивам пьесы.

Всего одна существенная правка ждала картину от Первого творческого объединения к/с «Мосфильм»:

«<...> при окончательном редактировании фильма просим учесть замечания Генеральной дирекции: замотивировать репликой слишком внезапное появление цыган в доме Железновых, короче смонтировать эпизод предсмертной галлюцинации Вассы» [2].

Члены Худсовета, за исключением А. Зархи, увидевшего в постановке «фильм-спектакль» и осуждающего режиссера за пренебрежение ко вкусу зрителя, в один голос хвалили Панфилова за авторское прочтение, современный взгляд на классическую пьесу и игру И. Чуриковой. Важно и то, что генеральным директором студии Николаем Трофимовичем Сизовым было сказано: «<...> Поднять знамя Горького и показать его величие в культуре современной и революционной, и дореволюционной

очень важно» [2], т. е. реабилитация дореволюционной культуры произошла и на партийном уровне.

О важном понимании фильма как экранизации классического произведения, находящегося в контексте современности, высказался и Юрий Богомолов:

«Картина рассказывает о том, как человек становится не человеком, а потом умирает и выясняется, что он человек — именно потому, что он умирает. И вот эта коллизия, наиболее существенная, и напрямую связывает этот фильм скорее не с Горьким, а с предыдущими картинами Панфилова. <...> Дело не в том, что я скептически отношусь к литературному источнику. Но мне кажется, что кинематограф тогда достигает цели, когда относится к первоисточнику не просто как к некоему памятнику культуры, который надо реставрировать, снять слои штампа и т. д., а когда кинематограф относится к первоисточнику как к инструменту, который позволяет нам сегодня, в нашей духовной практике проанализировать нынешнее духовное состояние» [2].

Согласно акту об окончании производства кинофильма, полнометражный художественный фильм, историко-революционная драма цветного формата. В 14 частях общим метражом 3731,3 м. Была принята 22 ноября 1982 года.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллаева З. К. Высокая болезнь // Искусство кино. — 1990. — № 11. — С. 33–44.
2. «Васса». Дело фильма. Архив киностудии «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 17. д. 1012.
3. Гербер А. Е. Судьба и тема. Этюды об Инне Чуриковой. — М.: Искусство, 1985. — 144 с.
4. Дроздова М. Ольга Машная // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Ч. 1. Кинословарь. Т. 2. СПб.: Сеанс, 2001. — 538 с.
5. Кюи Ц. А. Русский романс: очерки его развития. СПб.: Издание Н. Ф. Финдейзена, 1896. — 211 с.
6. Липков А. Осуществление замысла // Искусство кино. — 1983. — № 7. — С. 37–53.