

Все произошло почти что на моих глазах. На белокафельной кухне, мешая сигаретный дым с солнечными лучами, Александр Адабашьян сказал: «Как только вы тогда ушли, мне позвонили с ОРТ и предложили экранизировать Акунина для 1-го канала. Вы читали? Интересные книжки... я согласился». «Тогда» означало наше с Адабашьяном интервью накануне его юбилея. «Тогда» он отказывался от звания режиссера — не тот склад души — и, кажется, не думал возвращаться в эту профессию. Он только что закончил сценарий «Фотографа» — чилийский фильм, режиссер Себастьян Аларкон — и

уже принялся за сценарий французского телефильма «Домби и сын».

О фильмах, только что начатых, невозможно судить. Но Александру Адабашьяну, похоже, удастся избежать постмодернистских уловок, отсылок и обилия цитат, как единственной ценности произведения. И в Диккенсе, и в Акунине-Фандорине его интересуют характеры — категория вневременная. Кино, на них основанное, надо надеяться, тоже окажется вне времени и государственных границ. И никакие игры ума не заменят нам игры подстегнутого воображения...

Ковбой были кургузенькие, низкорослые латиноамериканцы-пастухи, причем из таких стран, как Перу, Боливия. А в кино они мутировали в благородных красавцев, увешанных оружием и занятых восстановлением порядка, справедливости... Выдуманный мир стал для зрителя более чем реальным. Думаю, примерно того же ждал от меня и Акунин — выдуманного XIX века. Но вероятно, это не получится. В вестернах и ситуации придуманные, а в «Азазеле» сюжет развивается в русле времени, хорошо известном нам по литературе, и сочинить что-то принципиально новое трудно.

— Чем французского режиссера привлек Диккенс? И чем заинтересовала эта работа вас?

— Думаю, в «Домби и сыне» его интересовало то же, что и в русской литературе (Лоран потрясающе знает Лескова, Григоровича, Бунина, не говоря уже о Чехове и Толстом), — характеры. У Расина, Корнелия герои говорят текстами — огромными александрийскими периодами, совершенно сегодня неперебиваемыми. Кто близок Диккенсу — Бальзак, Гюго? Но и у них нет яркости образов. А у Диккенса что ни персонаж — фонтан. Мисс Чикс, майор Бегсток, Сьюзен — никто из них не обойден фантазией и наблюдательностью автора. Лоран привлекает возможность покопаться в характерах, сделать картину, населенную, как зоологический сад, где все порхает, ползает, лазает, ныряет, где будут разные биологические виды.

— Кстати, о XIX веке. В «Азазеле» точно описаны московские улочки, дома. Вы думаете снимать натуру?

— Многие приходится менять. В Александровском саду уже не снять — там церетелиевские зверушки и Манеж.

— Кому из персонажей романов XIX века. В Амалии проступает Настасья Филипповна, в Пыжове — Порфирий, в Зурове — Долохов и Толстой-американец. В фильме будут всякие литературные игры. В сцене у Амалии будут слышаться отголоски сцены у Настасьи Филипповны и в то же время вечер у Зинаиды из тургеневской «Первой любви». В салоне будет гореть камин, на решетке которого висят обуг-

персонажей романов XIX века. В Амалии проступает Настасья Филипповна, в Пыжове — Порфирий, в Зурове — Долохов и Толстой-американец. В фильме будут всякие литературные игры. В сцене у Амалии будут слышаться отголоски сцены у Настасьи Филипповны и в то же время вечер у Зинаиды из тургеневской «Первой любви». В салоне будет гореть камин, на решетке которого висят обуг-

Александр АДАБАШЬЯН:

Новая газета - 2007 - Ноябрь - С.23

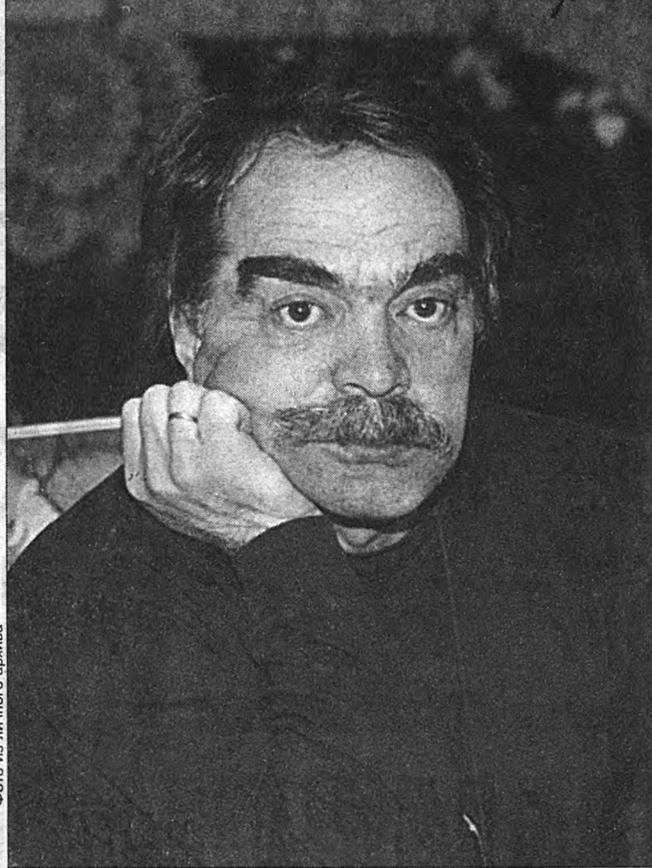


Фото из личного архива

ИГРА, КОТОРАЯ

НЕ КОНЧАЕТСЯ...

Адабашьян отправился в XIX век в компании с Борисом Акуниным и французским режиссером Лораном

в рекламах. А у них — фонтан идей. Художница, например, понравилась мне бешеным энтузиазмом, завиральными предложениями. Она придумала, как снимать красивые фасады домов. Вверх камера подняться не может — проводка, но можно набрызгать огромную лужу и снять отражение фасада. Кроме того, ведь можно снимать и отражения в окнах, витринах, это производственно и придает фильму элемент фантазмагии.

— В одном из интервью Акунин признался, что «ему интересно, как интеллектуальный режиссер разыгрывает его бульварный роман»...

— Как и всякая беллетристика, «Азазель» построен на крепком сюжете — криминальной истории. Точно так же, как

на криминальной истории построено «Преступление и наказание», да и в «Братьях Карамазовых» тоже идет следствие. Но это первый слой. Второй слой — сюжет. В «Азазеле» есть две части. До появления Бриллинга — плюшево-пыльно-замоскворецко-кувшинно-рылая Москва, примерно 1840-е годы, эта Москва ближе к Гоголю, чем к Достоевскому. Грушин, полицейский пристав, для них смерть Кокорина — дело ясное: студентик решил пощекотать нервы. А образ Фандорина для меня — это образ домашнего породистого, но потерявшего щенка. Доверчивый, ко всем подходит, носом тычется. И всех раздражает своей энергией. Вплоть до появления Бриллинга он в ритмическом диссонансе со всеми». С дворником он — один, с Грушиным — другой, с Зуровым — третий. Но появляется Бриллинг — блистательный человек XX века, научный прогресс, телефон, телеграф, обаятельный, быстрый, ловкий. Для Фандорина он — идеальная модель. И когда Фандорин приезжает в Рулеттенбург, он подражает Бриллингу в манере поведения, причёске, одежде. Мне интересно этот второй пласт увидеть в костюмах, в том, как изменятся лица героев, энергия их поведения... И только в финале, когда после взрыва Фандорин бредет по бульвару, вокруг вновь покойная жизнь...

Наконец, третий слой — герои, дальние родственники

лившаяся веревочка и бумага, в нее деньги были завернуты. Или в кабинете Зурова — выбитые рамы, а рядом валяется пустая бутылка из-под рома. Если зритель заметит эти моменты — хорошо, нет — так нет.

— Тогда зачем этот театр?

— Для себя, для самочувствия. Строители Средневековья покрывали резьбой даже те части зданий, которые не были видны глазу. А мы в «Родне» вместе с Юрой Богатыревым раздумывали, что может носить в карманах его герой — Стасик? И положили резиновый кошелек для мелочи, ручной эспандер и в пластмассовом пакете — пропуск на работу и проездной билет. А в «Механическом пианино» Войничев-Богатырев читал по книге: «Россия — это огромная равнина, по которой носится лихой человек». Книга — вся в закладках, на которых было по-настоящему написано: «Как это верно!», «Я тоже так думал», «Обязательно показать Софье». Во всех случаях надо получать удовольствие от процесса, который, на мой взгляд, важнее, чем результат...

— Говорят, Акунин ждет от вас нового слова в сериальном жанре?

— Звучит пугающе. Взять, к примеру, вестерн — Америка, которой никогда не было. Ковбой означает «коровий мальчик». Вы видели в вестерне хотя бы одну корову?

Первую сцену, наверное, будем снимать на Новодевичьем — стена там настоящая, московская. Крутицкое подворье — место, ассоциируемое с Москвой. Остальное — клочками. Сейчас ищем, где будет лавка Кукина (в романе она — на Яузе), где можно снять Кузнецкий мост позапрошлого века, с разномастными домиками, витринами, рекламами. Будут и павильоны в большом количестве: интерьеры, фрагменты экстерьера, выстроим улицу, вид из окна. Пока процесс представляется забавным.

— За всеми этими заботами вы временно отставили «Домби и сына»?

— Это более долгосрочный проект. С режиссером Жаун Лораном мы разработали эпизодный план, и хотелось бы сесть за диалоги. Французы предпочитают долго готовиться и быстро снимать. Наши — очень быстро снимать и по возможности вообще не готовиться. У нас отсчет идет от крайней точки: продюсеры по опыту знают, что творцы будут просить время на размышление, но если им урезать срок, то они все равно уложатся. А денег будет потрачено меньше. «Азазель» должен выйти в октябре, значит, снимать начнем в середине мая. Сроки аховые: на монтаж, озвучивание, шум, музыку, перезапись — два месяца. У Лорана мы тщательно пишем сценарий, потом его изучат под лупой, по сцена-

— Сколько явно ощущается, что в случае с Диккенсом вы интерпретируете подлинный текст XIX века, а «Азазель» — это стилизация? И как это отражается на работе?

— Разница в другом. В «Азазеле» я интерпретирую сценарий, «Домби» пишу для конкретного режиссера. По идее, у нас с Лораном все должно быть наоборот: он бы должен был быть советским режиссером, а я — французом. Ему, например, очень нравится пьеса «Дядя Ваня», но сцену, где дядя Ваня орет на Серебрякова и сам накручивает себя, чтобы оправдать выстрел, Лоран понимает буквально... Он очень скрупулезен, точен, я предлагаю ему острые повороты сцен — они его пугают. Он хочет помягче, чтобы сцена была ясна уже при чтении, чтобы текст был адекватен изображению, что совсем во французской традиции.

— Наверное, приятно будет оказаться на съемочной площадке «Азазеля», где все родное...

— Французы другие, не хуже, не лучше, просто там родиться надо. Сближение культур происходит, но это — сближение верхушек, а не корней. Для иностранных актеров фильм — серьезная работа, им все надо объяснять, долго, логично, конструктивно. А здесь — Паша Лебешев, Наташа Иванова, художница по костюмам, Галя Королева, пример, — они что-то пробуют, ловят мысль на лету. Я стараюсь, чтобы моя команда получала удовольствие от съемок, чтобы процесс шел легко. Кино — это все-таки игра.

● Беседовала
Алсу ГУЗАИРОВА