Дыховичный Иван 16.09.9

ПОРТРЕТ

В сумеречной монтажной громоздятся коробки с пленкой, на маленьком экранчике мелькают женские лица, такие знакомые — Вера Холодная, Ольга Жизнева, Валентина Серова, Зоя Федорова, Любовь Орлова, Вера Марецкая, Элина Быстрицкая, Анастасия Вертинская, Маргарита Терехова... Милые, родные, они были кумирами наших бабушек, мам и пап. Их любили в юности мы... Иван Дыховичный отбирает материал для своего нового фильма.

172

Не крик — молчание

— Мне захотелось посмотреть, как менялся в нашем кинематографе женский образ. Женщина более чувственна, более выразительна, чем мужчина, через нее гораздо легче просматривается время. И это особенно свойственно женщине в нашем кинематографе. На Западе актрису холили, одевали, обожали, оберегали от всего. У нас ее посадили на трактор, заставили доить, она жила и при этом умудрялась сохранять в себе женственность.

Каким будет фильм, сейчас сказать сложно. Пока задуманы еще съемки трех или пяти актрис, но ни в коем случае не интервью, а своеобразные портреты. Я бы, например, предложил им взять из своего дома те вещи, какие им хочется, сделать самим грим, и снял бы их так, как они хотят, а потом сделал бы им грим по своему вкусу, расставил предметы так, как, мне кажется, они точнее выражают их жизнь.

Что получится из такого сопоставления? Для меня это всегда загадка, тайна, волшебство...

Для меня мир — это некая духовная временная целостность. Так, родители, которые умерли, когда мне было шестнадцать, мне кажутся более живыми, чем люди, с которыми я сейчас общаюсь. Я думаю о своих родителях, часто разговариваю с ними... Так же и очень многие друзья, ушедшие из моей жизни (не обязательно умершие — просто уехавшие), до сих пор связаны со мной неразрывно.

В кино он пришел поздно — в 30 лет, до этого актер на Таганке, играл в основном комедийные роли, был популярен, за роль Лопахина в «Вишневом саде» получил приз «За лучшее исполнение чеховской роли». Но когда пригласили сниматься в кино — отказался наотрез, к тому времени уже писал рассказы, сценарии, решил, что будет снимать сам, и все остальное стало неинтересным. Кстати, эту роскошь — не делать то, что неинтересно, он позволял себе и тогда, когда после окончания Высших режиссерских курсов перед ним замаячила перспектива долголетней безработицы.

На курсы поступал трижды, даже документы не брали — не было рекомендации со студии с обещанием взять потом на работу. Да и вообще относились к этому, как к блажи — чудит актер... А когда наконец взяли, то почему-то решили, что его будущее — комедия, и он попал на курс к Эльдару Рязанову.

— Первым нашим заданием был комедийный сюжет, гэг на пять минут, ровно 100 метров пленки. Я все сделал грамотно, как нас и учили, обдумал сюжет, тщательно поработал с актерами, а фильм не получился. И тогда я решил — не снимать, пока не пойму, какое оно, мое кино. Каждому человеку что-то дано, что-то нет, а надо это понять.

Для меня кино — это выражение того состояния, в котором в данный момент живу. В «Черном монахе» я был просто-таки в свинцовом настроении, а когда снимал «Прорву» — любил то время... Но все это я понял гораздо позже, а тогда, на курсах, решив овладеть языком кино как можно быстрее, лишил себя слова. У меня к слову вообще отношение довольно сложное. Я ненавижу говорильню в кино, мне кажется, что литература дальше всего стоит от кинематографа, ближе всех — музыка. Лишите себя слова, и вы будете вынуждены говорить языком пластики, языком кино... И я себя тогда искусственно поставил в ситуацию чрезвычайно интересную и безумно трудную — стал снимать фильмы практически бессловесные.

Поставил короткометражку по малоизвестному рассказу Бабеля «Элия Исаакович и Маргарита Прокофьевна». В роли проститутки Маргариты Прокофьевны — Нина Русланова. Виртуоз-фальшивомонетчик, нашедший у нее приют на одну ночь, оказавшуюся последней в его жизни, — мой товарищ, грузинский писатель Дато Чубинишвили. У них обоих было редкое качество — они в кадре оказались самодостаточны, «держали» его без всяких усилий.

Это вообще интересное свойство кинематографа. Ведь когда режиссер смотрит в глазок камеры, он видит в нем совсем не то, что получится на экране. Есть некое движение внутри самого человека, актера, особая энергетика, у одних она есть, у других нет. И это не зависит от профессионализма. Это магнетизм человеческой личности. Он есть у Руслановой, у Станислава Любшина, у Уты Лемпер... Между прочим, и у моего сына Мити, который в «Прорве» сыграл поэта, вернее даже, ничего не играл, смущался ужасно в кадре, а роль получилась, и само смущение оказалось к месту. Его герой — человек, которому неловко в жизни...

К нам на курсы пригласили читать лекции Андрея Тарковского. Он посмотрел бабелевскую картину и первый мне сказал: «Кино делать можешь. Но подумай, если не отступишься — не жалуйся».

Как в воду глядел. Начальство приказало фильм смыть. Я был в шоке. За что? Там не было никаких политических намеков, разве что герой — еврей, но и в этом не было никакого дополнительного смысла.

Картину все-таки удалось спасти, хотя ее и старались нигде не показывать, отказали тем фестивалям, которые ее приглашали.

Из этой истории я извлек важный урок — сохранить можно все, и можно остаться самим собой, и делать, что хочется, надо только не обращать на них внимания, не придавать всем их играм никакого значения.

Этому правилу Дыховичный старался следовать всегда. Но... Сколько же часов пришлось ему провести в разных приемных, чтобы добиться права на постановку! Приговор: «Он не отражает реальность». С этим не поспоришь.

Не отражает реальность... В его кинематографическом мире герои скользят между жизнью и смертью. их судьбы предопределены. Мужчины заняты своими мужскими делами, имеющими привкус смерти, которая и настигает их подчас, вроде бы случайная и — неизбежная. Женщины сохраняют в себе первородную целостность, стремясь к определенности, к точке опоры.

Этот кинематографический мир жестко организован вокруг музыкальной темы и подчинен ей. Так, «Испытатель» весь «укладывается» в шестой квартет Бетховена. В «Черном монахе», взяв маленькую цитату из Малера, режиссер попросил Бакрадзе написать от этой цитаты специальную музыку, чтобы в последнем кадре «Монаха» вновь вернуться к Малеру. «Прорва» кружит героев в вальсе, набегающем то и дело на бодрые звуки маршей.

В этом кинематографическом мире живое, динамичное, глубокое пространство.

В «Элии Исааковиче...» (1981) герои тихо коротают время в комнатке, утонувшей в ночном мраке. Их причудливо высвеченные колеблющимся светом фигуры почти нереальны. Ночь размывает очертания комнаты, далекое эхо звуков фортепиано и монотонный голос певицы создают свое, почти физически ощутимое, разомкнутое пространство. Длинные, изящные пальцы Элии Исааковича ловко колдуют над очередной фальшивой печатью; смыв ярко-кукольный грим, усталая Маргарита Прокофьевна закуталась в платок...

В «Братьях» (1982) камера, пробежавшись по холмам и лугу, следуя за тропинкой, заглянет в наполовину недостроенный и в то же время обжитый дом. Два брата-врага объединены тесным пространством этого странного дома. Один, работая истово, зло, без отдыха, пытается его достроить. Другой играет на пианино, читает, стучит на машинке... Между братьями — холодная стена отчуждения и смерть — тихий женский голос из прошлого, наплывая на невеселое настоящее, заклинает: «Не ссорьтесь, ради Бога, что вам делить, вы же братья...» Нанружившись по дому, камера выскользнет из него, оставив братьев, притихших перед стаканами водки...

В «Испытателе» (1984) камера неспешно пройдется по огромной, казенно-неуютной коммунальной квартире, в которой в безмолвном томительном предчувствии возможного несчастья застыла семья — мать (Алла Демидова), отец, сын... Кажется, живут не люди, действующие почти, как автоматы, а предметы, их окружающие, — кастрюлька с молоком, шипящий чайник, книжка, которую читает за завтраком молодая соседка (Татьяна Друбич), телефон, вызывающий на работу отца...

Само время напряглось в ожидании непоправимого, и оно происходит... Военный протягивает мальчику пакетик с какими-то мелкими вещицами — то, что осталось от еще недавно жившего отца...

В «Черном монахе» (1988) камера едва поспевает за мающимися, нигде не задерживающимися героями. Смутная тревога гонит их из комнаты в комнату, из дома — в сад, из сада — на пологие каменные ступени: то вниз, к озеру, то вверх, снова к барскому дому. Предметам, мелочам быта здесь не место — сама природа вступила в мучительный диалог с человеком. Сад, капризный, балованный, ухоженный, требует к себе все его внимание и время без остатка. Волнующиеся живые луга в клубящихся порывах бури создают миражи, которые чаруют и обманывают больное воображение. Холодный ветер с моря несет смерть...

В «Прорве» (1992), по опросу прессы названной лучшим фильмом года и фильмом, определившим киностиль 1992 года, героям не просто неуютно в их домах, будь то роскошные апартаменты или крохотные комнатки в коммуналках. Это не дома — временное место жительства. Чувство такое, будто их всех носит по волнам безбрежного, недружелюбного моря жизни, мотает туда-сюда, а волны — острые и больно ранят беззащитных людей. И ничего нельзя поделать, и гибнут первыми те, кто пытается спастись.

Не жить участникам славного обмана, столь удачно загримировавшим кобылу под жеребца, дабы на параде все прошло без сучка и задоринки (объявлено, что будет жеребец — получайте жеребца), не жить и чистому мальчику — позту Мите, попытавшемуся понять, что же вокруг него происходит.

И только Анна, прекрасная, холодная и чувственная, закрывшая на все глаза и внутренне сжавшаяся в комок, полностью отдавшаяся на волю неподвластной ей стихии, просто живет одной минутой, одним мгновением, одним глотком воздуха, что удается вдохнуть сейчас, без всяких планов и расчетов, и это-то и оказывается жизнью.

— Как только меня не называли — шифровальщиком пустоты, оскорбляли всячески, говорили, что мое кино асоциально, что оно холодное, как ледышка, что оно рассчитано на зрителя, которого нет в природе.

А мне кажется, что нельзя изначально плохо думать о своем будущем зрителе, ориентироваться на какой-то средний уровень. Надо работать для талантливого человека, не обязательно высокоинтеллектуального — на того, кто может эмоционально воспринимать изображение, а для этого совсем не нужно образование.

Я вообще думаю, что по-настоящему убедить может не крик, а молчание. И в кино для меня — не что сказать, а что не снять. Невозможно делать картину на одних крупных планах, и так же для меня неинтересен фильм, «раскаленный» от страсти.

В «Прорве» я очень много убрал выразительных, бурлескных деталей, притягивающих к себе внимание и выпадающих из стиля картины, что смог — «смикшировал». И даже Сталину оставил всего один план, в самом начале, на титрах, на хронике, там, где колесо из человеческих тел то открывает, то закрывает его портрет.

Мне, кстати, как персонаж он совсем не интересен. Так же, как неинтересен и непонятен тот тайный восторг перед этой фигурой, что проступает сквозь декларируемую ненависть к нему, этакое умиление раба перед силой. И если бы мне пришлось ставить фильм об его окружении, я бы, наверное, снял картину об Аллилуевой, маленькой женщине, с которой этот монстр, сломавший миллионы жизней, ничего не смог сделать.

А вообще — не валите на дядю. Сталин был, конечно, душегуб. Но только ли в нем дело? Надо иметь мужество признать, что и ты виноват, что ты — то, что ты есть.

К сожалению, мы зависимы от стольких вещей...

Например, мне бы очень хотелось сейчас снять настоящий короткометражный фильм. Короткометражка — это ведь не просто маленькая картина, это совершенно особый жанр. Фильм единого движения, одной эмоции, одного образа. Абсолютом короткого кино для меня служит такой, скажем, сюжет: пришел человек и начал копать колодец. Выкопал, пошла вода. Все. Финал. А организовано это должно быть по законам музыкального произведения. Может быть, когда-нибудь я сам себе дам деньги на подобный фильм, сниму его и положу «на полку»...

Тамара СЕРГЕЕВА.