Субботнее интервью

ПРИЗВАНИЯ ВЛАДИМИРА ГРАВЕ

—ВГЛЯДИТЕСЬ, — мягко улыбнулся Владимир Граве, — попривыкните.

Огляделась. На стенах старинное оружие, мелкая утварь (есть даже ковш Петра Первого), картины, театральные значки. На шкафу ждут ближайшей выставки образцы перегородчатой эмали. В распахнутую дверь балкона врывается смешанный запах мокрых лип и асфальта.

Владимир Граве напоминает почему-то индийского царя. Он смугл, и у него большие, неистовые, цвета спелой вишни глаза.

—ЧТОБЫ понять, почему я снимаю кинобалеты, — начал он, — надо знать, как я «дошел» до жизни такой.

Я учился в суворовском училище. Служил в армии. Семь лет. А потом, однажды гуляя по Москве, встретился с Лешей Салтыковым (постановщиком фильма «Председатель»), тогда еще студентом ВГИКа. Слово за слово, и привел он меня во ВГИК — поглядеть. Я посмотрел, посмотрел и подал в отставку. Сделал, так сказать, первый шаг в искусство.

Поступил в Щукинское училище. Картавил, был большой, нескладный и очень смешной. Хотя в плюс мне, пожалуй, можно было поставить то, что я недурно плавал и фехтовал. Был собран и дисциплинирован до мелочей, до секунд.

Два человека в училище сделали меня актером: Вера Константиновна Львова, руководитель курса, и Виктор Иванович Цаплин, который открыл для меня мир танца. Он очень много работал со мной, боролся с моей армейской угловатостью. Он же поставил фрагменты балета «Маскарад» на музыку А. Хачатуряна, где мне, драматическому актеру, доверили ни много ни мало — танцевать Звездича.

Следующим этапом была работа в Центральном детском театре. Синтетическом театре, где надо уметь петь, плясать и даже кувыркаться. А еще любить детей и быть очень искренним на сцене, потому что ребенок всегда острее чувствует неправду. Этот зритель — без снисходительности.

Попутно снимался в кино. Одна из любимых ролей — француз Фош из «Гусарской баллады». Главный негодяй и хороший фехтовальщик.

В 1967 году я перевелся на режиссерские курсы телевидения, руководил которыми прекрасный мастер экрана, заслуженный деятель искусств РСФСР Михаил Иванович Каширин. Он стал моим третьим «крестным отцом». Сделал меня режиссером. Причем с прицелом на режиссуру кинобалетов.

(Год назад Граве, в 37 лет, взялся за свой первый фильм. За сценарий про балерину Виолетту Бовт, который до него уже «завалили» несколько режиссеров. В том числе и известных...).

— Мы пришли к выводу, что творчество В. Бовт настолько остродраматическое, что ограничиться показом фрагментов балетов мы не можем. Нужно проникнуть в творческую лабораторию актрисы. Как это сделать? Родилась мысль совместить две вещи, казалось бы несовместимые. Документализм и художественный вымысел. Актерскую игру (Бовт играла самое себя по заранее написанному тексту) и откровенное интервью. Фильм, кстати, так и называется «Интервью, которого не было...».

КОГДА я увлекся перегородчатой эмалью, мне сказали, что если бы я не брался за многие-многие вещи, так сказать, не разбрасывался, то было бы лучше.

(Граве не говорит еще о живописи, скульптуре, спорте).

А вышло вот как. Алексей Владимирович Виннер при разборе киевских соборов наткнулся на образцы древнего искусства — перегородчатую эмаль. (Контурный рисунок из проволоки, припаянный смолами деревьев к медной пластинке и залитый разноцветной расплавленной эмалью).

У Виннера свой почерк. Стилизованные древнерусские символы в эмали. Но я, его ученик, не пошел по тому же пути. Мои сюжеты — балет.

— Так что можно считать это мое увлечение побочным, а можно самым что ни на есть основным, балетным...

ХОЧУ сказать о нескольких категориях фильмов, которые создаются, на мой взгляд, при переводе балета на язык кино.

Первая — фильм-спектакль. Балетный спектакль, снятый со сцены театра на пленку.

Вторая — фильм-балет. Балетный спектакль, несколько трансформированный и снятый в кинодекорациях.

Третья — кинобалет. Специально для кино поставленное хореографическое произведение.

Четвертая — фильмы-монографии, концертные номера...

Я назвал их, чтобы пояснить, что снимаю не чистые спектакли-балеты со сцены (потому что они слишком многое теряют при переводе на пленку и ценны лишь как документ искусства), а снимаю фильмы-балеты («Вальпургиева ночь», «Доктор Айболит»), кинобалеты («Озорные частушки»), фильмы-монографии («Интервью, которого не было...»).

Теперь о том, что приобретает и теряет балет при переводе на экран.

Приобретает кинолетопись больших мастеров балета. Ведь ни книга, ни фотография не способны передать характер таланта Улановой или, скажем, Плисецкой. Кинобалет, кроме того, приобщает к высокому хореографическому искусству тысячи и тысячи людей.

Что же теряет? Соучастие в сиюминутном рождении искусства. Ни атмосферы Большого театра, ни выбора точек фиксации внимания у телезрителя нет. Есть маленький экран с крошечными фигурками на нем. И «навязанное» режиссерское видение деталей, мизансцен. Поэтому режиссер обязательно должен иметь моральное право на воспроизведение того или иного балета. Потому что именно его глазами увидят и запомнят балет тысячи зрителей. Для этого нужно прежде всего находить эквивалент, равноценный театральному «соучастию», втягивать зрителя в действо, создавать праздничную атмосферу.

Мне кажется, что одним из путей к этому является создание не просто фильмов-спектаклей, но **фильмов-монологов**, размышлений.

Конечно, технические средства телевидения пока еще недостаточно совершенны. Хотя я убежден, что возможности его далеко не исчерпаны. Сравню отвлеченно. Возьмем просто красивое цветное фото и цветной слайд, подсвеченный с обратной стороны, — настоящая, живая, объемная картинка. Разница огромная. Впечатление тоже. А если на кинопленку тоже светить со стороны экрана?..

СЦЕНАРИИ для своих фильмов я пишу сам, хотя и как соавтор драматурга. Привношу в сценарий тему, идею, образы, скелет сюжета. Остальное — задача профессионалов.

Затем сценарий попадает в руки хореографа, оператора, режиссера — фигур, на мой взгляд, равнозначных в кинобалете. (Хотя режиссер и объединяет их всех).

Эти трое должны быть единомышленниками. Тогда каждый из них сможет вмешиваться в работу с полным правом. В поисках истины. А единое понимание, органическое сплетение возможно, по-моему, только тогда, когда режиссер чувствует специфику балета, балетмейстер — специфику кино, оператор — ритм и пластику движения.

Мне повезло. Одного единомышленника я уже нашел. Это молодой оператор-постановщик Александр Тафель, с которым мы сняли все предыдущие фильмы.

СЕЙЧАС я работаю над детским фильмом-балетом «Доктор Айболит».

Меня часто спрашивают, не боюсь ли я браться после Ролана Быкова. Отвечаю:

— Нет. Потому что «Айболит-67» — бесконечно остроумный и талантливый фильм для взрослых, и вовсе не балет.

Наш «Айболит» (балетмейстер-постановщик и исполнитель главной роли — Николай Холфин) ставится на прекрасную музыку Игоря Морозова — чистую и прозрачную. Это фильм для детей и требует такого же, как и музыка, прозрачного, сказочного решения. Например, разбойники у нас — не монстры, после которых маленькие дети будут заикаться, а глупые шалуны, с которых не надо брать пример.

На мой взгляд, «Айболит» — это первый фильм-балет для детей, который призван эстетически их воспитывать. Учить различать жанры, специфику балетного искусства. (Вы хотите возразить, что была ««Золушка». Но ведь это не фильм-балет, а спектакль-балет. О разнице между ними я уже говорил).

В будущем я хотел бы снять два фильма-монографии. О Владимире Бурмейстере и о преемственности в балете — поколении Лавровских.

Кроме того, по окончании «Айболита» мы приступим к работе над «Половецкими плясками» из «Князя Игоря», где в заглавных партиях будут заняты Наталья Касаткина и Шамиль Ягудин.

Н. ГНАТЮК.

Фото А. КНЯЗЕВА.