

17 МАИ 1986

г. Москва

ВСТРЕЧИ

С ЭКРАНА смотрели глаза, нет, лица — такой напряженный взгляд, что кажется — только глаза. Непременно надо взглянуться — не потому ли, что смотрят они прямо на нас, глаза в глаза? Но лица удаляются, их становится все больше и больше — на весь экран лица. И все уплывают куда-то вглубь... И еще до того, как кадр откроется полностью, и мы увидим на барже людей, а по краям немцев с оружием, мы испытываем страх и боль... Это вспоминает герой, или автор, или мы сами вспоминаем...

Баржа медленно проплывала под мостом, и стук колес на насыпи партизаны ждали команды, чтобы взорвать и мост, и поезд. Но команды не было. Уже перерезал экран поезд, проносясь через сердца этих людей, отступал в мозгу страшным пульсом. «Ну что же ты?» — «Да там ведь наши...» Наши люди, которых немцы увозили в плен, в беду, в бездну.

Мне хотелось узнать, сколько минут длится это на экране, чтобы знать, сколько все же выдерживает наше сердце...

Это было снято в 1970 году режиссером Алексеем Германом (фильм «Проверка на дорогах»).

Никто еще так не снимал, считалось профессионально неграмотным артисту смотреть непосредственно в камеру, «в стекло», как говорит Герман. Всегда на съемках слышишь: смотрите вправо, смотрите вверх. И вдруг это ощущение — глаза в глаза, не с партнером на экране, — со зрителем. «Взгляд в камеру дает ощущение, что человек из прошлого смотрит тебе в душу».

Безнравственная смерть, в огне и в беде не забыть о жизни. Ради этого сделан фильм. Ради этого А. Герман и сценарист Э. Володарский обратились к прозе Юрия Германа, в которой человек и его нравственное сознание обнажены, трепещут, защищаются от войны, несправедливости, механистичности. «Страх и долг, жизнь и смерть, ты и Родина».

В страшном котле войны люди гибли не только от снарядов, — бывший милиционер Локотков понимал это; он вообще чувствовал глубже других, он не потерял от грохота орудий способность слышать другого человека, верить в человека. Потому и сказано: на их земля держится. В атмосфере огромных душевных напряжений происходят события этого остросюжетного фильма. Не событийная канва главенствует здесь, а тот мощный прорыв духовного порядка, который на войне и без войны помогает людям определиться.

А. Герман: На уровне уже показанной народом мира хроники делать фильмы о войне можно только с точной мыслью.

Картина эта требовала другого, более мускулистого языка, иной вообще фактуры. Мы отбирали для фильма только настоящие вещи. Когда мы появлялись в деревне на полуторке и начинали менять новые сапоги на старые, новые ватники на старые, мы производили огушительное впечатление. Может быть, кому-то

это кажется игрой наоборот. Но на пленке точность в деталях и мелочах рождает ощущение подлинности.

А когда снимали «Двадцать дней без войны», Симонов и мы обратились через газету и телевидение к населению, и нам понесли старые ботики, старые шубки, старые пальто; среди них были вещи, совершенно поразительные, сами из себя что-то исторгающие. Например, было пальтишко,

патин тоже кричит: — Ну и что? Я своей дочери послал... Таких случаев сколько угодно...

— Да, да, я с вами совершенно согласна. — И радостно и благодарно: — Мне очень важно было узнать от вас, от фронтовика. — В кулаке у нее зажаты часы, и цепочка болтается. — Большое спасибо, большое, большое спасибо, — извиняется она. А Вадик, как взрослый, протягивает Лопатину руку.

— И они уходят. Она в своих не-

чи людей. Микрофонов нет, поэтому выступающие выкрикивают каждую фразу, помогая голосу резкими жестами. А те, кто слушает, женщины, подростки, худые, закопченные и усталые, русские и нерусские — лица должны быть особенные, сосредоточенные на горестном и трудном. А я не мог никак высечь это состояние. Массовка казалась мне холодной, пустой. Но ведь им предстояло смотреть «в стек-

лят, что он «из железа», к себе и товарищам суров, в эмоциях сдержан... И тем не менее кажется, что все наполнено страстями, накалено, обуглено.

Закон памяти удивителен. В гражданскую Лапшина контузило, положили его на траву, «травка такая зеленая, вот странно: траву помню, а боль — нет...» Мелочи, детали, мерцающие блики памяти, и все в движении, в порыве, и смена оборвавшейся в тишину музыкальной фразы, и недосказанное слово — все по закону памяти явлено в соответствии с глубокой сутью факта и человека. Механизм памяти напоминает художественный репортаж, но не о том только, что было, а о том, что думали и чувствовали люди... Память проливает свет на существо и значение факта, ибо это уже не просто факт, а факт, измеренный нашим опытом. Этот исторический контекст, это знание будущего создает высокий ток напряжения и передает шемящее чувство любви к героям.

Наш друг Иван Лапшин жил для человечества. Но нравственные оценки и мотивы в фильме не декларируются. Здесь вообще нет отвлеченных суждений, нет призывов. Да и то верно, нельзя призывать кого-то жить бескорыстно, это каждый решает для себя, и потому значение этой нравственной идеи несравнимо.

А. Герман: Мы шли путем эмоционального погружения в события, выстраивали ощущения. Надо ощутить тоску, поэтому камера идет на мальчика по коридору... Или ощущение человека за столом, ощущение квартиры, ощущение времени... Впечатление, что герои существуют в каком-то варе и что оно случайно, но на самом деле все выверено, выстроено. Нам хотелось все сделать вроде бы незаметливо, мы избегали нарочитости в языке, поэтому и отказались от раскадровочного кинематографа. Я не говорю, что раскадровочный кинематограф плох или устарел — им сняты великие картины и будут еще сниматься, но в данном случае предложен иной киноязык.

Фильм начинается сценой дня рождения — Ивану Лапшину 40 лет. Эта сцена не сюжетна, и, когда надо было сокращать, мне говорили: уберите ее. Но странное дело, вынимаешь, и все сыплется. Потому что сцена облавы, центр сюжета, о которой говорят: непонятно, как снята, — вся заложена в сцене дня рождения, где и происходит посвящение зрителя в законы произведений. Привычное восприятие мешает: вот выходит тетя с коляской, наверное, что-то не так; вот мужик стоит, наверное, это связано... А это ни с чем не связано — просто поток ощущений людей, которые идут. И наше ощущение, что такое, когда идет эта стая, все сметая на своем пути. С одной стороны — ужас воровского притона, с другой — страх преступников, потому что час расплаты настал. Таким образом иные художественные задания — иной принцип монтажа и характер съемки.

Меня привлекает на экране образ, созданный вроде бы из необязательного. Необяза-

тельная деталь возбуждает восприятие зрителя и ведет его самостоятельно к обязательному. А вообще интерес к детали, к подробности у меня наследственный. Моего отца однажды упрекал известный критик в изобилии деталей: зачем столько? Входит человек, у него в руках кастрюлька, а в кастрюльке яйцо, вода выкипела, и яйцо катается... И отец соглашался: да, наверное, это нехорошо. А мне так жалко стало, потому что это прекрасная деталь, очень точно характеризующая психологическое состояние. В фильме, перед облавой — помните! — один идет, чистит яйцо и говорит Ханину: хотите половину... Через деталь многое передается, деталью экран дышит. Кстати, много деталей и в фонограмме, не все обращают внимание — звучат песни, почти не умолкает радио...

Эпоха была другая, мне говорили, люди были веселее, энергичнее, они хорошо ели, с аппетитом, как они жевали... А ведь мы много работали в архивах, пересмотрели хронику, бесчисленное количество фотографий, профессиональных и любительских, и убедились, что это корреспонденты создавали такой стиль — хорошо жевать, весело улыбаться, расправлять непрерывно плечи. А что, в 30-е годы у людей не было гастритов? Не было несчастных романов? Ведь это в общем-то чеховская история, если разобьются, только другие герои, с другой социальной психикой, другой нравственностью, с другим ощущением: если у чеховских героев ощущение, что все будет плохо, то у этих — все будет хорошо. Но история грустная. Я восставал против фальшивого, одностороннего представления о времени. И это не называется «дегероизировать», это значит снимать что угодно, выдумку. Чем правдивее, чем честнее будем мы взаимоотношаться с той эпохой, тем яснее будут нам видны и наши достижения, и наши прототипы и убытки. А если мы наврем там, то напутаем и здесь.

В 30-е годы были прекрасные, чистые люди, верящие, любящие, — мы же их наследники! Поэтому я и хотел рассказать про них, про их заблуждения, про их горе, про их радость, про их надежды. Грустить — не значит отчаиваться, чаще грусть означает понимание и любовь... Мы беседовали два вечера о проблемах искусства, о фильмах, о методе. Надо спросить о планах, о новой работе. Но Герман не говорит о замыслах...

Еще раз оглядываю кабинет: книги, рукописи, пишущая машинка Юрия Германа — она снималась в фильме «Мой друг Иван Лапшин», и эта карикатура, что висит на стене, тоже, и глобус, и папина трость... Он фильм свой обживает как родной дом, он не знает холода в отношении к миру, к делам, к людям...

— Должна возникнуть какая-то буря внутри. Есть замечательная строчка у Мари Петровых: «Умейте домолчаться до стихов».

Н. ИСМАИЛОВА.

# Алексей ГЕРМАН: «УМЕЙТЕ ДОМОЛЧАТЬСЯ ДО СТИХОВ»

переделанное из немецкой шинели... И вот когда человек надевал эти вещи на себя... Я один раз видел, как артистка просто влетела в характер. Можно, конечно, шить, можно что угодно сделать, но, оказывается, важно, что кто-то носил это. У нас не было ни одной шитой вещи, все подобно, и это тоже давало, странное дело, правду — не совсем в этих одеждах, и только.

Маленькая, худенькая с острым лицом женщина, в вытертой, в проплеванных котиковой шубке, лыжных брюках, заправленных в боты, подошла к Лопатину и, смущаясь и нервничая, перебивая сама себя, потому что мысли и чувства ее путались и спорили, сказала: — Мне очень важно вас спросить...

Рядом с ней был мальчик, сильно выросший из своего детского пальто. Он следил, как мать торопливо и оттого неловко открывала сумочку и доставала часы... Сейчас она станет рассказывать про сослуживца отца, и про конный спорт, и как он был здесь проездом... Наконец, она вытащила эти золотые часы с цепочкой. Конечно, она пытается взять себя в руки и не заплакать.

— Понимаете, он сказал, что муж ушел в рейд по тылам немцев и почему-то прислал мне свои часы... Она смотрит на Лопатина так, словно просит защиты от несправедливости.

— Прислал, чтобы продали, если будет туго. Вот и все. — Он три месяца не пишет. Нету писем, — говорит она так, словно приготовилась узнать правду. И, заглядывая в глаза Лопатину, добавляет: — Я стала думать... — А вы не думайте, — быстро перебивает Лопатин, — ждите, и все. Три месяца вообще не срок. А рейды бывают длинные.

— Да, да, — горячо говорит женщина, — я тоже так надеюсь... И вот Вадик тоже так считает.

— Я ей тысячу раз говорил, — вдруг кричит мальчик. — Она ничего не понимает.

— Я понимаю, — кричит женщина, перебивая сына. — Но часы... Ему же там нужны часы? — И вопрос этот вытягивается выше ее роста, своей неумолимостью он все открывает... Но Ло-

лепых ботах, а он в огромных валенках. Застыло все на экране. И нас сковало. Из сердца рвалось: «Вы думаете, он погиб?» — нам тоже хотелось спросить Лопатина.

Здесь все достоверно — шубки, сумочки и валенки. Великолепная игра Ахеджаковой и Никулина: она вся — натянута струна, которая вот-вот разорвется. И он — сама мудрость, нежность и боль... Но здесь и правда, особая, пронзительная правда ощущения: отчаяние и жажда надежды, хоть крохотной; мужество и мольба о помощи; бесстрашное стремление узнать и непреодолимое желание оставить вопрос невыясненным. Противоположные, равносильные, одновременные чувства — глубокая психологическая достоверность.

А. Герман: Эта сцена придумалась и снималась с ощущением, будто это моя мама и я. В биографии такого не было, но характер моей мамы, которой обязательно надо, чтобы ее успокоили, убедили, что все в порядке, и тогда она скажет: «Я с вами совершенно согласна». Мне нужны какие-то похожие люди, нужные толчки личные, сердечные... Я не умею снимать «вообще», мне надо прирасти душой.

Режиссеру важно ощущение. Вообще режиссура — это ощущение от сцены, а дальше вопрос технологии, воли, характера. Главное поймать ощущение, — вот тогда попал в Зазеркалье, как Алиса. Есть режиссеры, которые попадают в страну Зазеркалье, а есть, которые никогда не попадают. Режиссеры, мне кажется, делятся на тех, которые снимают кино «свое», «про своих и про себя» (хоть будут люди XIX века), и режиссеры, которые снимают «про них и для них». Это основная дилемма в искусстве.

Начиная снимать фильм «Двадцать дней без войны», мы пробовали, как всегда, небольшие этюды на улице, и я вычислил, что, наверное, в то время мог быть женский духовой оркестр. Проверили и точно — был женский духовой оркестр. И вот когда на съемках трудно шел, не получался митинг... Огромный промерзлый заводской цех. Тися-

чи людей. Микрофонов нет, поэтому выступающие выкрикивают каждую фразу, помогая голосу резкими жестами. А те, кто слушает, женщины, подростки, худые, закопченные и усталые, русские и нерусские — лица должны быть особенные, сосредоточенные на горестном и трудном. А я не мог никак высечь это состояние. Массовка казалась мне холодной, пустой. Но ведь им предстояло смотреть «в стек-

ло!» Это должны быть живые лица истории. И тогда привезли оркестр. И оркестр заиграл. Лица стали другие — теперь можно было поверить, что это те, кто делал знаменитые «кацюши». Многотысячная масса людей застыла на экране на секунду или две, потом начала шевелиться, двигаться... Кстати, в «Двадцати днях» общение «со стеклом» незаметно — это как бы особенное ощущение Лопатина от тыла, от поездки. В стекло смотрят люди, которые запали в душу Лопатина. И такие люди специально были отобраны. Их, шутя, называли гвардейцы-трубадуры. Из сотен выбрали пятьдесят, всех тщательно одели, а из пятидесяти были отобраны семь. Это были люди, которые имели право смотреть «в стекло». Ведь не каждый имеет право смотреть «в стекло», смотреть в мир и в будущее.

В фильме «Двадцать дней без войны» многое выстроено на ощущениях, в некоторых эпизодах мы вообще отказались от раскадровки: прямая точка — обратная, снимали единым потоком, и движение камеры внутри этого потока было естественно. Правда, здесь раскадровочный кинематограф еще существует. Следующий шаг в этом направлении предстояло сделать в фильме «Мой друг Иван Лапшин» по сценарию Э. Володарского. Я бы сказал, это была попытка снять 35-й год скрытой камерой.

Есть ритм стихотворения в фильме... И эти улицы, и дома, и лошади, и оркестр на открытой платформе трамвая, и музыкальная нота повисает, как боль воспоминания... И каждый кинематографический эпизод окрашивается в другой цвет... Экран наполнен, живет, точно полиэкранный, вмещающий сразу несколько параллельных действий, и невозможно определить: вот главное, а то — только фон, вот герой, а то — так, среда. Все охвачено единым дыханием, увидено разом, вместе, одним объективом, который нацелен на жизнь. Жизнь, состоящая из стальных человеческих энергий, противоборствующих, сливающихся, расходящихся и угасающих. Герой, про которого гово-