



И не рискнуть...»

мет. Есть один выход, но меня нужно поддерживать. Мы сейчас пойдем не в Госкино, а на центральный телеграф и отправим главному инженеру студии телеграмму, где сообщим, что Госкино СССР, рассмотрев просьбу киногоруппы «Змеяд» (это название заменили на «Мольбу» — кого-то из начальства не устроило целых три «е»), разрешает снять эпизоды ретроспекций на пленке «Микрат-300». Словом, пленку, изготовленную по спецзаказу на Казанской фабрике, получили. Сняли. Начался тираж, и нам объясняют, что картина не контрастируется — только черное и белое. Показывают ролик метров сто, и мы в один голос с Абуладзе кричим: в оригинале этого не могли добиться, вы даже сделали лучше. Вот так, обманом во имя благого дела... А картина была сделана.

— Ты вообще любишь рисковать? В «Аленьком цветочке» тоже ведь что-то придумал...

— Когда для дела — почему бы и не рискнуть. Для «Аленького цветочка» я бегал к министру химической промышленности, показывал слайды, уговаривал, что только так, только на такой пленке его можно снять. Вы же, говорил, должны понять — у вас есть дети, а это будет сказка... А для них это — множество проблем, остановка производства и прочее, и прочее. Но министр отдал указание на «Шостку», чтобы для картины сделали эту пленку. Потом для фильма «Через тернии к звездам» я ее на 70-миллиметров заказал. Так была снята экологическая катастрофа на целой планете, плюс в воде на пленке СН-6 делалась невесомость.

А «Микрат-300» я опробовал еще на учебных работах во ВГИКе, в дипломе «Сегодня — каждый день», потом уже использовал в «Мольбе». До этого, еще во ВГИКе на фотографиях делал кое-какие эксперименты. После «Мольбы» закончил авторскую картину «Семь минут с оператором Урусевским», за которую сейчас на «Святой Анне» получил диплом как режиссер. На киностудии «Грузия-фильм» (в титрах картины стоит ее марка) мне любезно разрешили ее переписать. Композитор Нодар Габуния написал для нее музыку, что было довольно сложно: очень короткий монтаж, необходимо точно расставить акценты. Он продал эту титаническую работу бесплатно. Все было сделано, и студия выставила картину для Гостелевидения. Дали первую категорию, оформили документы. Я там и режиссер, и сценарист, и оператор. Ну, думаю, наконец, получу денежку какие-нибудь. Проходит месяц два, с телевидения присылают бумагу, где написано, что формалист (то есть, я) снял картину о формалисте (то есть, об Урусевском), — и только четвертая категория. А это значит, что вообще никакой оплаты. К тому же забрали, мерзавцы, все исходные — весь мой труд. И ничего! Не знаю, показывали ли картину целиком по ТВ, но фрагменты шли постоянно, фотографии использовали в разных передачах. Вот такая несправедливость.

С телевидением у меня вообще какие-то мистические вещи связаны. Ведь «Сегодня — каждый день» — моя визитная карточка, то, из-за чего меня Абуладзе взял на «Мольбу». Он же не просто так меня взял, даже если Параджанов ему и посоветовал. Он увидел «Киевские фрески», снятые в статичной манере, увидел в «Сегодня — каждый день», что я владею движением, построением композиции и так далее. То есть, он не кот в мешке брал. И вот, помню, когда мы сдавали «Сегодня — каждый день» на Шаболовке, я пришел в ужас от желтых экранов. Тогда только перешли на триацетат, до этого печатали на нитрооснове, но пленка горела, было опасно, и перешли на триацетат. А у меня вся картина белая, постоянно шел брак. Я напечатал копии двадцать пять, пока не добился белого цвета. Куда копии делись — не знаю. Очень жалею, что себе не взял тогда. Эту картину купили для зарубежного показа порядка ста стран. У нас я ее ни разу не видел на экране. Ни разу. Где исходные, где негатив, где все это искать, просто не знаю. И я понял, что с телевидением лучше дела не иметь. Тогда это было как наказание. Сейчас нормально воспринимаю, когда там предлагают что-нибудь сделать.

— Фотографии для «Семи минут...» ты снимал на лекциях Урусевского, когда еще учился во ВГИКе?

— Во ВГИКе. В Киеве мне не разрешили фильм закончить, на учебной студии ВГИКа не успел. А на «Грузия-фильм» все благополучно разрешилось.

Вот любопытная история — она ко мне как бы не относится, но хочу рассказать. Урусевский после окончания ВХУТЕМАСа стал искать работу, где бы он мог быть ближе к кинокамере. В Москве все было забыто, и он поехал на «Грузия-фильм». Михаил Калато-

зов там тогда директором был. Он уже снял свою знаменитую картину «Соль Сванетии». Гениальную картину. Урусевскому он мог предложить только работу фотографа. Сергей Павлович покрутился, понял, что фотографом он и в Москве устроится, и уехал. Вот так судьба свела двух гениев, которые сделали потом удивительные фильмы — «Летят журавли», «Неотправленное письмо».

Меня всегда поражает, какой пасьянс иногда раскладывает жизнь. Не встретил Урусевский Калатозова, который сам оператор, сам понимает изображение (к несчастью, многие операторы, пришедшие в режиссуру, плюют на собственно изображение, для них важными становятся актеры, диалоги и так далее)... А Калатозов дал возможность проявиться таланту Урусевского. Без него он не был бы тем Урусевским, который снял «Летят журавли», «Неотправленное письмо». Он сверкнул как звезда. Он открыл новый язык, он раскрепостил камеру. Я снимаю шляпу перед Калатозовым, отдаю дань его мудрости. Если бы не произошло этого творческого содружества, наше кино многое бы потеряло. Кадр, остановленный на экране, — ничего, просто смазка, а в сумме три, пять кадров дают изображение. Урусевский снимал не 24 кадра, как это полагается, он снимал 12, 8, доводил до 28-ми, все время манипулировал. Это было, как дыхание. Мне кажется, что работа Урусевского и Калатозова до сих пор недооценена. Еще будет второе столетие кино, и они засверкают новой гранью. Потому что то, что сейчас происходит, — это все совершенствование инженерной мысли, а не творческой, кинематографической.

— У нас была сильная операторская школа в 60-х, 70-х, в начале 80-х. Сейчас она существует? Или есть лишь талантливые одиночки?

— Я бы сказал, что одиночки. Нет школы, потому что нет в ней потребности. Снимают мало. Появилось много соблазнов. У кого есть деньги — есть техника, она компенсирует талант. Сейчас изображение дает техника, а не талант. На «Мольбе» у меня вообще никакой особой техники не было. Кино нынешних молодых операторов я называю «крановым».

— Но ведь на качественной аппаратуре снимать лучше, не правда ли?

— Наверное, лучше. Но я ее даже в каком-то смысле боюсь. Мне всегда жалко тратить на нее деньги. То, что ты хочешь выразить на экране, можно сделать и иным способом, без всяких технических ухищрений, кранов и прочего. Вот почему я говорю, что снимаю просто. Посмотри, как Свен Нюквист снимал у Бергмана «Персону», «Причастие», «Источник», «Фанни и Александр». Очень скромно — а за «Шепоты и крик» получил «Оскар». Скромно, но есть ощущение кадра, ощущение кино. Потому что талантливо. Знаешь, он мне подарил фильтр «Фог-2», с которым снимал последние бергмановские фильмы. Мы встретились в Шведском киноинституте, когда снимали с Грамматиковым «Мно, мой Мно». Этот фильтр я использовал в «Мно...». Потом его случайно разбил один телеинженер. Хочу отдать фильтр в Музей кино — жалко выбрасывать, все-таки с ним работал Нюквист.

А Рерберг! Он сделал великое дело — нарушил каноны, отношения света и цвета, его контраст. Раньше были законные нормы — света должно быть столько, тени — столько. Все было выравнено. Все было, как оберточная бумага. Красиво смотрится, а индивидуальности света нет. Вот ты пройди вдоль окон в солнечный день — сколько нюансов. Тысячи вариантов. И это наша профессия — эти нюансы уловить, передать, чтобы помочь актеру, драматургии. Гоша Рерберг уловил. Почему-то все забывают Левана Паташвили, замечательного мастера. Вот они оба нарушали. Есть Вадим Иванович Юсов. Я его уважаю за его отношение к профессии, знания, да и просто по-человечески. Если бы не Юсов, не появился бы Рерберг. Нет, он был хорошим оператором, но мы не узнали бы такого Рерберга, если бы не «Зеркало». Юсов отказался от этой картины, считая, что она слишком личная для Тарковского и он не сможет участвовать в ней на равных, отстаивать художественные позиции. Может, он ошибся, но все равно это был поступок — отказать от такого режиссера. И посоветовать Тарковскому Рерберга. Потом он предложил на «Сталкер» Княжинского. Невозможно теперь представить «Сталкер» без Княжинского.

Не хочу никого ни с кем сталкивать, просто скажу о воле случая.

В Киеве получал телеграмму от Тарковского: приезжай, будем снимать «Сталкер». А я был уже откомандирован на студию Горького к Ричарду Викторову на картину «Через тернии к звездам». Если бы эта телеграмма пришла дня на три раньше... Или вот

еще... Мы с Грамматиковым начинаем «Веру. Надежду. Любовь». Сделаны пробы, едем в Вышний Волочек. Неожиданный звонок от Абуладзе: Саша, мне молодой оператор загнал картину (это было «Покаяние»), выручай. Но не мог же я бросить Грамматикова, группу. Не мог. У меня сердечные дела стоят на первом плане. А в нашей профессии надо быть более жестким. Это, в принципе, война: или — ты, или — тебя. Я потерял Тарковского, потерял Абуладзе. Мы потом собирались снимать вместе с Тенгизом еще один фильм. Но уже не случилось.

— А с Параджановым тоже судьба?

— Тоже судьба. Он предложил мне поработать у него фотографом еще на картине «Цветок на камне» в начале 60-х, потом, когда я был на третьем курсе ВГИКа, — фотографом на «Тенях забытых предков». После успеха на ВГИКовском фестивале курсовой «Путь в штаб» Сергей Аполлинариевич Герасимов взял меня и еще одного молодого оператора Алексея Чардынина на картину «Журналист», работать под руководством его постоянного оператора Владимира Рапопорта. Я уже снял широкоэкранные кинопробы, и тут приходит телеграмма со студии Довженко от Параджанова с приглашением быть главным оператором на «Киевских фресках». Я — к Герасимову, все объясняю. Знаешь, что он ответил? «Я понимаю, что значит для оператора избирательный режиссер — Параджанов, но если вам там будет плохо, я вас всегда приму на студии Горького».

— Есть версия, что кино Параджанова после «Теней забытых предков» стало иным без твоего влияния.

— В этом есть какая-то доля истины. Но надо было знать Параджанова, его нацеленность на самость, он везде должен быть главным, только он. После «Теней...» много говорили и писали об Ильенко — о камере Ильенко, о влиянии Ильенко, о том, что если бы не было Ильенко, не было бы и Параджанова. Чаша терпения переполнилась. Параджанов решил отказаться от наработанного прежде. И правильно сделал. Когда мы стали работать над «Киевскими фресками», он сказал: Саша, будем делать другое кино. Ему важны были типаж, внешность, пластика, лица, фактура одежды. И он в силу своего таланта точно выбрал цель. Вернее, вышел на себя. Он ощущал вещи, предметы и, погрузив все это в какую-то историю, сделал, как я его называю, свое антикино. «Киевские фрески» он сделал на современном материале — это отдельная цельная картинка про кинорежиссера, к которому приходят разные люди, он с ними общается. Вообще, если говорить о Параджанове, то для меня лично он очень много сделал. Не знаю, был бы я таким, какой я есть, если бы не он. Он заронил во мне зерно сомнения, зерно поиска. Ведь не надо, наверное, говорить, как он чувствовал кино. Помню, как однажды в Киеве (а к нему все время приходили какие-то люди — двери всегда были открыты) он каждому, кто заходил, говорил: в мой дом не войдешь, пока не пойдешь и не посмотришь «Иваново детство» Тарковского; запомни — родился киноведец. Сеансы через каждые два часа в кинотеатре «Киев». И все шли и смотрели.

— Саша, а сейчас что ты делаешь?

— Чуть-чуть что-то на телевидении. С Петей Шепотинником для «Кинескопа». Но это вещи одноразовые. Осваиваю видеокамеру. Снимал для телефильма «Криминальная Россия» «Убить по-русски 1 и 2» про убийство Полякова. Меня в Париже раз семнадцать арестовывали. Продюсер не дал денег, а там, если поставил штатив на тротуар, — плати. Деньги небольшие, но заплатишь, — полицейские обязательно помогут, будут охранять. Средства эти отправляются в муниципалитет и идут на какое-нибудь дело — те же тротуары отремонтировать. А когда приезжаешь как варвар, им это не нравится.

Сейчас еще расскажу, какая разница между нами и ними. Мы с Грамматиковым снимали «Сказку о купеческой дочери и волшебном цветке» — еще один вариант «Аленького цветочка» (предыдущий я делал с Ириной Поволоцкой). Услуги оказывала немецкая сторона. Они расширили географию путешествия нашего купца, и нас занесло в Марокко. На перекладных добрались до Касабланки. На месте съёмки все было подготовлено. Все, о чем мы просили. Мы не просили сто верблюдов, как у Бертолуччи в фильме «Под покровом небес». Помнишь, у него там в одном кадре сто верблюдов. И они, между прочим, восемь месяцев снимали в Марокко и Алжире — Бертолуччи и Стараро могли себе позволить выбирать кадр, ожидать необходимое состояние природы. Сто верблюдов в одном кадре — это же можно сойти с ума! Мы жутко обрадовались пяти. Их специально пригоняли на съёмку. И вот наш механик

ставит камеру (мы ее привезли с собой из Москвы), включает, и вдруг я вижу маленький такой атомный взрывчик, пламя из камеры. Все, конечно, обалдели. Грамматиков стал белый. Механик тоже побелел, двух слов сказать не смог. Немцы загалдели — всего пять съёмочных дней! Оказывается, механик в Москве на студии не проверил новые кабели аккумуляторного подключения. Ему там плюс-минус неправильно припаяли, а он не проверил. Из-за этих плюсов-минусов вся немецкая электроника выгорела к чертовой матери.

Что же делают немцы? Они через посольство, спутниковую связь выходят в Германии на специальную фирму и ее владельца (а у него выходной, он рыбу ловит), все ему объясняют, и вечером того же дня он прилетает и привозит с собой новый узел с камерой. Я даже не мог себе такого представить. Они все это проделали, чтобы сохранить свое дело, свою репутацию. Мне было ужасно стыдно за нас, неловко было смотреть им в глаза — что мы, мол, такие безалаберные. На следующий день уже снимали, а этот человек приходил, что-то проверял, подкручивал, чтобы не было брака. Когда же и мы к этому придем, когда начнем стесняться своих ошибок, не перекладывать их на других, мучаться угрызениями совести за плохо сделанную работу?!

— По моему, не скоро. Оттого так и живем. А тебе сейчас трудно?

— Трудно в том смысле, что раньше я мог выбирать из десяти режиссеров одного, а теперь выбирать не из кого. Грамматиков, если работает, — снимаем. Сейчас он стал директором студии, и я оказался не у дел.

Повертелся, повертелся и начал заниматься документальным кино. Есть несколько тем, две из них сейчас раскручиваю. И спасибо людям, которые поддерживают, не спрашивая, есть ли деньги. Меня в этом смысле потряс Леонид Абрамович Гуревич. Он меня опекает, я делюсь с ним своими замыслами, мы сейчас работаем вместе. Тофик Шахвердиев делится со мной секретами документалистики и приемами видеосъемки. Дай бог, чтобы я кого-то убедил и мне дали деньги. Грамматиков предлагает камеру, монтажную, но я не хочу урывками, хочу нормально, чтобы я за все от начала и до конца отвечал. Вот сниму, пусть посмотрят. Если скажут, что плохо, объяснят почему, и я пойму, что не надо этим заниматься, — брошу. Но постараюсь сделать, постараюсь найти именно свое. Я обожаю документальное кино. Много его видел, знаю. Фильмы Сергея Дворцевого меня просто потрясают. Этот парень отвоевал в документальном кино паузу, пространство, то, что художественное кино не всегда может себе позволить, а он отвоевал. И так убедительно. Я видел его «Трассу» и «Хлебный день» — это документальное кино со своим характером. За этим я вижу любовь. Он ходит по своей земле с любовью.

— Тебя во ВГИК не зовут курс вести?

— Нет. Разово предлагают. Режиссерам, директорам картин читаю. Не зовут — значит, есть кто-то, кто лучше меня это дело знает. Это нормально. Правда, иногда приглашают председателем ГЭКа, подписал уже, наверное, дипломов пятнадцать. И каждый раз, когда ставлю свою фамилию, вспоминаю, как меня самого три раза выгоняли из ВГИКа.

— За что?

— Историю КПСС не сдал, еще за что-то. — Саша, ты как-то сказал, что такую картину, как «Мольба», снимают в конце творческого пути. А ты с этого начал и тебе потом было тяжело.

— Тяжело, потому что я уже побывал на вершине, вдохнул воздух искусства. Хотелось бы еще выше подняться...

— Но не было режиссера, не было материала?

— Ты это расшифровываешь, а я тебе образно говорю. Ведь я столько еще мог бы сделать. Вот поэтому и хочу сейчас заняться документальным кино. Может быть, найду себя в нем.

— То есть, все сначала?

— Возможно. Попытаюсь!

«Кинемеханик зарядил нашу пленку. Погас свет, и на экране произошло «чудо»: изображение было резкое, прозрачное, сверкала белозной бесфактурный снег, лицо кистина Джохолы, и лицо хевсура Звиадаури смотрели на нас. Лица наших героев как бы успокаивали нас: «Мы здесь! Мы уже живем на кинолентке в образах тиавеловских героев!»

На экране были: наши герои, наши горы, наши туманы, наш снег...»

Беседовала Елена УВАРОВА