

В недавнем постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии» чрезвычайно серьезное внимание уделяется проблеме сегодняшней нашей режиссуры, роли кинорежиссера в создании фильма. «Советская культура» уже опубликовала материалы на эту важнейшую тему: беседу с киргизским кинорежиссером Т. Океевым и статью его белорусского коллеги В. Турова. Сегодня слово в разговоре берет кинорежиссер Д. Асанова.

ЧЕСТНО признаться, начиная работать в кинематографе, я первое время возмущалась, когда меня называли режиссером детского кино. Во-первых, я никогда не была сторонницей узкой специализации в творчестве, а во-вторых, учась в институте кинематографии, вовсе не предполагала, что судьба моя окажется столь тесно связанной именно с детским кино. Сейчас, пытаясь проанализировать то, что сделано мною в кинематографе, я поняла, чем так привлекает меня работа над фильмами о подростках: в силу особенностей своего возраста они постоянно находятся в поиске — в поиске ответов на многочисленные вопросы, в поиске самого себя. И вот этот путь становления личности, мучительных поисков истины во время работы над фильмом я как бы прохожу вместе с ними.

Порой мне кажется, что кино — это во многом искусство случайностей. И начинаются они уже с прихода человека в кинематограф. Хотя, конечно, бывают грустные случаи, когда и в искусство приходит «закономерно» и запланированно. Если говорить обо мне, то я жила кинематографом с самого детства, хотя в семье моей никто не имел к профессиональному кино ни малейшего отношения.

Тем не менее я пошла на «Киргизфильм» и сказала директору, что я хо-

Динара  
Асанова:

чу работать в кино и готова начать с чего угодно, хоть с должности дворника.

Видимо, моя фанатическая преданность кино покорила, и он не только принял меня на студию, но и отправил в ознакомительную поездку в Москву, во ВГИК, после знакомства с которым мое желание отдать свои силы любимому искусству укрепилось еще больше. А спустя два года случилось так, что я уже готовилась к экзаменам на режиссерский факультет.

Второй счастливой случайностью было то, что я попала на курс Михаила Ильича Ромма к своему и, по моему, к его тоже удивлению. Ведь всем было известно, что этот мастер не берет на режиссерский факультет женщин и не любит брать людей, не имеющих опыта жизни.

Счастливы те, кто может сказать, что в их жизни был настоящий учитель. Для меня таким учителем был Ромм. В то время, когда я училась у Михаила Ильича, у него как раз был период увлечения документальным кинематографом, поиска способов органического совмещения документального и художественного кино. И все это как-то легко на благодарную почву, наверное, потому, что и мои интересы в то время сосредоточились в этой же плоскости: на киностудии перед поступлением в институт я работала монтажницей и явно предпочитала работать над документальными лентами, во ВГИК я тоже вначале намеревалась поступать на отделение режиссуры документального кино. И, даже обучаясь в институте, я с благоговением своего мастера время от времени отбывала на студию делать очередной документальный фильм.

Вспоминая Михаила Ильича, я не перестаю удивляться его острому

# НАЙТИ ОТВЕТЫ НА ВОПРОСЫ

чувью, поразительному вниманию к каждому абитуриенту, редкому умению оценить способности человека. Ведь для того, скажем, чтобы разглядеть в Шукшине, в общем-то, скрытном, его глубоко талантливую натуру, нужен был удивительно зоркий и доброжелательный взгляд, внимательное отношение к каждой написанной им строке и сказанному слову. Если бы у всех режиссеров, набирающих студентов в свои мастерские, было такое же чутье на талантливых людей, как у Ромма, я думаю, проблема режиссерских кадров во многом была бы решена на самом старте пути в режиссуру...

ЧТО в конечном итоге главное в профессии кинорежиссера? Можно перечислять самые разные профессиональные качества, и все они как будто бы важны и необходимы в таком сложном коллективном виде творчества, как кинематограф. Но все эти свойства оказываются бесполезными, если тебе нечего сказать, если в тебе нет жажды познать мир, познать самого себя.

Если я знаю, что хочу снять, если это меня тревожит, не дает покоя, я найду способ, как это выразить. Гораздо хуже, когда режиссер думает о том, как поэффектнее построить кадр или сделать эпизод, при том, что тема, которой он занят, совершенно его не волнует, либо выбрана им по конъюнктурным соображениям.

И второе — режиссер не имеет права идти на компромисс. Речь идет не о тех компромиссах, на которые в кино приходится неизбежно идти по тем или иным производственным обстоятельствам — из-за болезни актера, из-за погоды, брака пленки и так далее, — а о компромиссах в главном, принципиально важном, что мо-

жет исказить замысел или снизить идейно-художественный уровень картины.

Умение быть стойким, во что бы то ни стало добиваться того, что было задумано — без этого нет режиссера. Если же режиссер с самого начала принимает «редактировать» сам себя, то можно наперед предсказать, что в итоге получится картина, которая вряд ли заденет зрителей за живое, даст им пищу для размышления.

Всякий фильм начинается с какого-то внутреннего импульса и лишь постепенно обретает в сознании режиссера зримые черты. Есть режиссеры, которые любят, чтобы все, что ими задумано еще до съемок, строго воплощалось на съемочной площадке. Что касается меня, то мне всегда был очень дорог момент импровизации в фильме.

Если прослушать черновые фонограммы фильмов, над которыми я работала, то в них можно постоянно слышать и мой голос, дающий актеру по ходу съемок очередное задание или очередную коррективу. Как правило, я не снимаю дублей, чтобы актер не потерял свежести ощущения от сцены, а делаю варианты, из которых самые лучшие и убедительные входят в фильм. И такую же свежесть и неожиданность восприятия я требую от оператора: он должен, как в работе над документальным фильмом, быть готов уловить что-нибудь трудно предсказуемое, передать атмосферу действия, его ритм, виртуозно владеть камерой. И хотя я работала с прекрасными операторами, я не могу сказать, что нашла своего единомышленника.

Дело, конечно, не в импровизации как таковой, а в том, что такой способ работы, как мне кажется, наиболее точно и емко передает пульс жизни, рождает веру в происходящее на

экране, помогает избежать фальши и приблизиться к истине.

Коль скоро я начала говорить о счастливой случайности в кинематографе, то третьей такой случайностью, во многом определившей мою творческую судьбу, стала работа над фильмом «Не болит голова у дятла» по сценарию Ю. Клепикова. Так вышло, что после ВГИКа я долгое время не имела постановки — и не потому, что я такая привередливая и разборчивая, а по той простой причине, что мне ее никто не давал. И лишь с приходом на «Ленфильм» нового директора мне была доверена работа над полнометражной картиной. Ю. Клепиков долго сомневался, стоит ли ему отдавать сценарий в мои неопытные, да еще женские руки, но, посмотрев мои вгиковские работы, все же дал свое согласие. Сценарий его был решен в комедийном ключе, меня же неумолимо влекло в лирику, и на этой почве начало нашего сотрудничества было трудным, нервным, но все же в конце концов мы сумели понять друг друга.

Приступая с Юрием Клепиковым к работе над «Пацанами», мы понимали, что здесь тесное сотрудничество и взаимное понимание сценариста и режиссера необходимо как никогда. Прочитав сценарий (а он был написан новеллообразно), я поняла, что в процессе работы над фильмом неизбежно возникнут какие-то изменения, какая-то перестройка. Что-то отойдет на второй план, что-то будет передано лишь штрихом, а что-то, описанное в сценарии бегло, займет гораздо большее место. И Клепиков тут оказался самым верным моим помощником. Он дал мне люфт на то, чтобы я смогла увидеть конкретных героев будущей картины, почувствовать, что меня больше всего волнует и интересует. И хотя картина полу-

чилась немного иной, чем сценарий, она соответствует сценарной основе по своей сути — я старалась четко рассказать о жизни ребят, которым не хватает любви.

Говорить о фильме «Пацаны» мне очень трудно, и я стараюсь не давать журналистам интервью на эту тему, потому что то, что осталось за кадром...

Когда я увидела глаза своих героев в конце работы над картиной — а ведь многие из них играли в фильме фактически самих себя, — мне стало больно и страшно за них.

И вот тогда мне подумалось о моей профессии, о ее силе и слабости.

Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР, Всесоюзное совещание работников кино заставило каждого из нас еще и еще раз серьезно задуматься и о будущем нашего искусства, и о своем собственном творческом будущем. На совещании отмечалась слабая работа кинематографистов по выполнению постановления ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков». По-прежнему редкостью с фильмами, рассчитанными на их психологию, а самые маленькие зрители, собственно, детских фильмов не видят.

Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР, огромное внимание и работа нашей партии о киноискусстве открывают перед нами большие возможности, и в том числе в той области, которой я себя посвятила, — в кинематографии для детей и юношества.

Можно сказать, сбывается то, о чем мы все мечтали. И потому работать хочется в полную силу. Как я могу ответить на тысячи писем, которые я получаю после выхода картины на экраны? Мне пишут: спасите моего сына, мою дочь, укажите дорогу. Как я могу им всем помочь? Что я могу для них сделать? Лишь зная следующий фильм, в котором буду снова пытаться найти ответы на вопросы, которые мучают и их, и меня...

Сов. культура, 1984, 2 июня, № 66