



Петр ТОДОРОВСКИЙ:

“Еще не замысел, а мечта”

экран и сцена - 1954 -
- Вилкова - 4 авг. - с. 8-9

не надо. Они все с ходу ловят. Им достаточно полслова, анекдот в связи с ситуацией, крохотный случай какой-нибудь, краску, и все - больше им ничего не надо. И тогда возникает обратная связь, возникает взаимное доверие. Вот это самое важное.

- Вернемся все-таки в шестидесятый год. Расскажи о встрече с Федором Абрамовым.

- Первое, что хотелось бы сказать о Федоре Абрамове: он удивительный человек! Я снял фильм по его ранней послевоенной повести "Безотцовщина". Когда я прочитал эту книгу, то понял сразу - герой ее, молодой деревенский парнишка - это необыкновенный характер, незаурядная личность. Он как бы выпадает из обычного деревенского окружения, людей, озлобленных после войны, голодных, раздетых, живущих в разрушенном войной хозяйстве. Все, что происходит в этой глухой архангельской деревне, вызывает и сегодня, по-моему, глубокое сочувствие, говорит о самом важном, что так необходимо людям во все времена: истинный, напряженный до пота, труд на земле возмещает человека, и о том, как небрежение к труду растлевает душу. Все, что произошло с героем повести Абрамова, доведено до высоты подлинной трагедии. Книга Федора Абрамова - и мне хотелось, чтобы это присутствие в фильме, - о жестокости и добре, о нашем богатстве и о том, что оно как бы никому и не нужно - и в этом наша беда!

- Федор Абрамов, по-моему, самый лучший писатель из наших русских, советских "писателей-деревенщиков", как их называют. Он один из первых начал писать о послевоенной деревне, и главное, писать правду.

- Чем выгодно отличается от многих, многих других. Совершенно лишен шовинизма.

- Да, я тоже так думаю. И вообще, он человек необыкновенный, он сам из глухой архангельской деревни, и когда мы туда приехали, чтобы хоть немножко "покопаться" той жизни, посмотреть, что это такое, хоть немножко узнать людей, которые там живут, - я был потрясен! Мы летели сначала от Архангельска самолетом в районный центр Коргополь, а оттуда 20 километров на газике, секретарь райкома нас вез, это было 31 мая, еще лежал снег, и приехали в удивительную деревню, Верхоу называется, - она стояла на крутом берегу реки Пинь. Практические деревня эта - одна улица. Посредине старый колодезь, отполированный временем, деревянный, которому двести пятьдесят лет. Там нет ни нормальной дороги, ни железной дороги, нет электростанции, есть движок какой-то. Что меня, всех нас потрясло - это люди. Они разговаривали с нами на равных. Я представляю им: вот секретарь райкома, вот оператор, художник. Ну, обычно, как это бывает, в такой глухой деревне, возникает какое-то смущение, робость, даже подобострастие какое-то в деревенских людях: аа-а, из Москвы приехали! Москвичи! Нет, стоят, разговаривают, абсолютно на равных, спокойно так.

- Прочив там два-три дня, я подумал, это все не так просто. Откуда такие характеры, такое достоинство, такая, если хотите, независимость? Дело в том, что там не было татарского ита.

- Не может быть. Сталинщина была и это для него очень остро.

- Сталинщину Абрамов ощутил и описал очень точно со знанием материала и писательским талантом, конечно. Помню, я ему показывал картину, - а он ведь отдал ее, в сущности, на размещение телевидению, на откуп. Я ему говорил, как же вы разрешили им, до такой степени распорядиться вашим материалом?! Ужасные были потери. Ну, ему нужны были деньги, хотелось что-нибудь для экрана сделать. Другие его вещи не экранизировались. Такой, например, грандиозный роман, как "Братья и сестры", и другие.

- И до сих пор ничего не появилось.

- До сих пор ничего. Во всем его творчестве трудная жизнь, острые проблемы, замечательные русские люди, которых Абрамов очень любил и очень жалел. И так, снял я картину... и тут началось! Телевизионному начальству того времени картина резко не понравилась. Там в конце фильма деревенский мальчишка бьет в рельсу, которая звучит, как набат, выражая мучку, вызванную равнодушием однопольного, председателя колхоза к поистине трудовому подвигу героя картины. "Набат" звучал до финала фильма. Первое указание руководителей - снять набат. В результате осталось несколько кадров по рельсе, и все заключительные кадры набат молчал.

- Как у Новеллы Матвеевой, поминши?

- ...Набат на башне каменный молчал, А между тем, горело вечно мучило, Но этого никто не замечал!..

- Чтоб ты понимал, насколько картина была искорежена. Я отказался калечить картину - перозвучивали роль мальчика,

того самого, который бьет в набат. Они вместе с напарником Кузьмой накосили сена, должна была приехать бригада, чтобы убрать это сено, а бригада не приехала. Пошли дожди, пропалает сено, и Кузьма остается на этом острове, где они работали, а мальчик отправляется в деревню, чтоб узнать, почему никого нет. А в деревне вся бригада пьяная, все деревня пьяет. Он находит бригадира, тоже мертвецки пьяного, пытается разбудить его, и когда тот просыпается и немного приходит в себя, мальчик говорит ему - тут абрамовский текст такой был: "Никита, что же вы не приехали, там Кузьма заболел, сено пропалает!" А бригадир ему: "Хрен с ним, с сеном, Ильин День, нельзя работать змея укусит...". А они перозвучили, и после этого текст стал такой: "Никита, что же вы не приехали, сено пропалает!" Бригадир просыпается и отвечает: "Извини, свадьба. Ильин Сеня - мой зять". И так по всему фильму.

- Вот что делали в те времена. Ты понимаешь? Я звоню Абрамову, говорю надо что то делать, корежат картину! А он: у меня сил нет с ними воевать. Хотя, кто потом смотрел, говорили - картина все-таки получилась.

- И вот еще любопытное. Он, Федор Абрамов, он ведь все понимал. И везде открыто говорил об этом обо всем, о чем сейчас так много пишут. О деревне, о коллективизации, о том, как отлучили крестьянина от земли, как расправлялись с деревней, о психологии крестьянской, которая менялась. Если раньше крестьянин не представлял свою жизнь без земли, то постепенно стал ее ненавидеть.

- А когда мы будем смотреть материалы твоего нового фильма, "Интердевочки"?

- Нет, я сейчас не могу. Миша, я только завтра начинаю собирать картину. По павильонным съёмкам, по декорациям... - А подложки?

- Никаких нет! Минимум две недели я буду сидеть и хоть как-то приводить все в порядок. А потом я обязательно тебе покажу.

- У меня, Миша, сейчас, в моем последнем фильме, получается почти отрицательная героиня. Я вообще не люблю делить людей на отрицательных-положительных - это какая-то мура, проти меня. Потому что все люди сложные, плохой человек сам о себе не думает, что он плохой. Все сплоско в точном определении человека. Для меня все люди интересны, все мои "герои" дороги мне. Я в первую очередь стараюсь говорить о доброте человека, о чем-то хорошем в нем, а если есть в человеке нечто негативное, я стараюсь искать корни - откуда это растет? Понимаю режиссеров, которые снимают острые социальные фильмы, показывая язвы, нарывы на теле общества, это тоже мощный способ взбудоражить наше сознание, освободиться от чего-то.

- Сейчас, кроме жесткого кино, просто нет никакого другого. Кроме того, режиссеры, словно соревнуются меж собой, как бы показать жизнь пострашнее. Я написал такие "смешные" стишки по этому поводу: мечта кинорежиссера.

- Кто хочет зритель, знаю точно, я, Емю бы что-нибудь порочное, Пусть смотрит, затрав дыхание, К чему приводит наркомания, Не до банальных треугольников, Есть проституция у школьников, Убийства, грабежи, погоня...

- Да что там, есть вожди "в законе"! А все душевное, простое - Так это ж времена застоя...

- Вот я и пытаюсь вырваться из этого круга, найти выход. Вот этот фильм мой последний. Он о гуптанках, о проститутках. Но это люди. Мне интересно, откуда эти корни, что их питают. Эти женщины, которые занимаются таким ремеслом, они сами ко мне приходили, писали мне письма, просили о встрече. Очень по-разному складывается у них жизнь.

- Ну, одиночество.

- Изоляция! Изоляция. Труднообразие по профессии очень сложно. Выясняется, что ты лишний человек. Я разговаривал с некоторыми нашими эмигрантами; есть такие, которые живут очень хорошо. Я познакомился с дамой, она прожила за рубежом пятнадцать лет. У нее пятикомнатная квартира, муж хороший, она обеспечена, но не жила много лет, потому что не могла приклеить душу к той жизни. Все время ощущение прессы, над тобой довлеющего! Удуше для нашего человека. Внешне как будто все прекрасно, а изнутри - ужасно.

- Мне сейчас трудно говорить, что получается (по картине), надо еще посмотреть готовый материал.

- Я задам тебе еще кое-какие вопросы о том, что меня интересует.

- Да, да, пожалуйста.

- Музыка и кино. Речь идет не только о том, что звучит, музыкальность ведь есть и в самом изобразительном ряду, в ритме. Ты человек музыкальный. Как тебе это служит при создании фильма?

- Я понимаю, Миша. Я однажды разговаривал с одним поэтом, так он сказал, что считает поэтическим такое кино, где много хороших стихов. Понимаешь, в чем дело? Это наивное представление. Точно так же, как считать, что музыкальное кино, это такое, где много хорошей музыки. Музыкальность в кино создается очень не просто. Она, во-первых, собирается по крохам. Это настроение, это шумы, это точная, не просто хорошая, а именно точная музыка, она в какой-то степени должна быть частью драматургии, чуть-чуть поддерживать настроение, совпадая с характером героя, его состоянием. И поэтому я люблю, чтобы была одна, максимум, две музыкальные темы. Лейтмотив - это душа героя, это всплески, это взлеты, падения. Я, например, не имея никакого музыкального образования, интуитивно ощущаю, как появляется далекий "звон", обволакивающий ту или иную сцену. Я, работая над сценарием, люблю писать дома и брэнчать на гитаре, когда никого нет. Это хобби такое, я просто отдыхаю, потом вдуваю в эти минуты, в эти часы, когда я один сижу, меня осеняет решение эпизода.

- То есть, ты не можешь найти буквальной связи между музыкой и содержанием, а она, оказывается, есть! Как у Окуджавы, поминши: "Когда внезапно возникает еще неясный голос труб..." У тебя появляется сцена в связи с рождением музыкального решения. Так?

- Да. Я для себя обнаружил, что именно в эти мгновения возникает решение, какое я не мог найти. Поэтому я позволил себе впервые в "Военно-полевом романе" участие в музыкальном сочинении темы для каких-то сцен. То есть, я говорил композитору: пожалуйста, можешь написать и другую, но у меня в душе звучит именно такая, или подобная ей. Понимаешь?

- Понимаю. Ты можешь в качестве примера вспомнить и Нино Рота.

- Да. Но все-таки сам я всю жизнь что-то сочинял, никогда никому не показывал, потом стал показывать. Так... для себя. В "Военно-полевом романе" например, когда я уже песенку сочинил и актеры начали под нее работать, и так уже к ней привыкли, а я вдруг сказал, что хочу пригласить композитора, они все запротестовали. А зачем приглашать, говорили они, если есть такая замечательная мелодия. Музыка, которая так подходит.

- Кого ты пригласил все-таки?

- Я решил оставить свое основное мелодию, сам написал песню. Конечно, я пригласил оранжировщика, Контюкова, и он все это прекрасно сделал. Он, безусловно, обогатил музыку и основную тему - она проходит по всей картине, и песню прекрасно сделал, а также и Рио-Риту, знаешь, старый фокстрот, я включил его тоже. Причем я с ним, с оранжировщиком, очень подробно работал, не только технические. Я ему все подробно рассказывал, где и как должна звучать музыка, где полностью оркестр, а где - только один инструмент, а потом уже все записал отдельно. А сам сценарий "По главной улице с оркестром" - писался несколько позже, то есть, сначала я писал музыку, потом сценарий. Надо очень осторожно обращаться с музыкой, тогда она может быть необходимым элементом фильма. Я помню случаи в Одессе, режиссер показывал отснятый материал, очень плохой, ну, просто жуткий, он говорит: а-а, ничего, мы тут еще музыку подложим, и придет. На самом деле - ничего не происходит: в таких случаях, наборот, музыка еще более компрометирует, особенно, когда музыка хорошая, а материал плохой.

- Кого из композиторов, работающих в кинематографе, ты бы отметил?

- Альфред Шнитке замечательно работает.

- Он перестал работать в кино.

- Да. Но он очень много работал, кроме того, у него прекрасная музыка, да еще такое точное попадание, как говорится, в десятку. Это очень важно, попадание в смысл происходящего.

- У меня с ним пять песен.

- Да? Это замечательно.

- В фильмах. Я писал на музыку.

- Все, что мне приходилось слышать, поражаело проникнове-



- Да, да, пожалуйста.

- Музыка и кино. Речь идет не только о том, что звучит, музыкальность ведь есть и в самом изобразительном ряду, в ритме. Ты человек музыкальный. Как тебе это служит при создании фильма?

- Я понимаю, Миша. Я однажды разговаривал с одним поэтом, так он сказал, что считает поэтическим такое кино, где много хороших стихов. Понимаешь, в чем дело? Это наивное представление. Точно так же, как считать, что музыкальное кино, это такое, где много хорошей музыки. Музыкальность в кино создается очень не просто. Она, во-первых, собирается по крохам. Это настроение, это шумы, это точная, не просто хорошая, а именно точная музыка, она в какой-то степени должна быть частью драматургии, чуть-чуть поддерживать настроение, совпадая с характером героя, его состоянием. И поэтому я люблю, чтобы была одна, максимум, две музыкальные темы. Лейтмотив - это душа героя, это всплески, это взлеты, падения. Я, например, не имея никакого музыкального образования, интуитивно ощущаю, как появляется далекий "звон", обволакивающий ту или иную сцену. Я, работая над сценарием, люблю писать дома и брэнчать на гитаре, когда никого нет. Это хобби такое, я просто отдыхаю, потом вдуваю в эти минуты, в эти часы, когда я один сижу, меня осеняет решение эпизода.

- То есть, ты не можешь найти буквальной связи между музыкой и содержанием, а она, оказывается, есть! Как у Окуджавы, поминши: "Когда внезапно возникает еще неясный голос труб..." У тебя появляется сцена в связи с рождением музыкального решения. Так?

- Да. Я для себя обнаружил, что именно в эти мгновения возникает решение, какое я не мог найти. Поэтому я позволил себе впервые в "Военно-полевом романе" участие в музыкальном сочинении темы для каких-то сцен. То есть, я говорил композитору: пожалуйста, можешь написать и другую, но у меня в душе звучит именно такая, или подобная ей. Понимаешь?

- Понимаю. Ты можешь в качестве примера вспомнить и Нино Рота.

- Да. Но все-таки сам я всю жизнь что-то сочинял, никогда никому не показывал, потом стал показывать. Так... для себя. В "Военно-полевом романе" например, когда я уже песенку сочинил и актеры начали под нее работать, и так уже к ней привыкли, а я вдруг сказал, что хочу пригласить композитора, они все запротестовали. А зачем приглашать, говорили они, если есть такая замечательная мелодия. Музыка, которая так подходит.

- Кого ты пригласил все-таки?

- Я решил оставить свое основное мелодию, сам написал песню. Конечно, я пригласил оранжировщика, Контюкова, и он все это прекрасно сделал. Он, безусловно, обогатил музыку и основную тему - она проходит по всей картине, и песню прекрасно сделал, а также и Рио-Риту, знаешь, старый фокстрот, я включил его тоже. Причем я с ним, с оранжировщиком, очень подробно работал, не только технические. Я ему все подробно рассказывал, где и как должна звучать музыка, где полностью оркестр, а где - только один инструмент, а потом уже все записал отдельно. А сам сценарий "По главной улице с оркестром" - писался несколько позже, то есть, сначала я писал музыку, потом сценарий. Надо очень осторожно обращаться с музыкой, тогда она может быть необходимым элементом фильма. Я помню случаи в Одессе, режиссер показывал отснятый материал, очень плохой, ну, просто жуткий, он говорит: а-а, ничего, мы тут еще музыку подложим, и придет. На самом деле - ничего не происходит: в таких случаях, наборот, музыка еще более компрометирует, особенно, когда музыка хорошая, а материал плохой.

- Кого из композиторов, работающих в кинематографе, ты бы отметил?

- Альфред Шнитке замечательно работает.

- Он перестал работать в кино.

- Да. Но он очень много работал, кроме того, у него прекрасная музыка, да еще такое точное попадание, как говорится, в десятку. Это очень важно, попадание в смысл происходящего.

- У меня с ним пять песен.

- Да? Это замечательно.

- В фильмах. Я писал на музыку.

- Все, что мне приходилось слышать, поражаело проникнове-



его фильмах... Я считаю, что в основе всякой эксцентричности и условности должна быть правда жизни.

- Но закономерно и некая "приподнятость". У тебя она есть. В "Военно-полевом романе" в финале на лошади двое. А как сосульки сбивают! Это чуть-чуть приподнято.

- У меня был консультант, полковник милиции, он сказал, что если задерживали человека, то обязательно двое милицеевских, по одному не ехали, они не имели права посадить на лошадь задержанного, а он обязательно должен был идти пешком между двух лошадей, но я чувствовал что-то такое, что, вопреки всему, надо посадить их вдвоем на лошадь. Решил, это будет естественно смотреться, там эдакий воробышек сидит.

- Так в этом и прелесть!

- Я думал тогда: пускай мне пишут письма, пускай милиция придирается, а я не могу отделяться от этого кадра - они вдвоем на лошади.

- А Рязанов ты не прощаешь! Он, может, тоже так же рассуждает.

- Да? Я не уверен.

- Я знаю, почему ты не уверен. А потому что у него, если комедия, он не траги, она просто сказка комедийная, лирическая или романтическая, - я имею в виду "Карнавальную ночь" или "Иронию судьбы..." - а у тебя обязательно траги, обязательно внутри звучит какая-то щемящая нота.

- Может быть, может быть. Я стремлюсь включиться сейчас в нечто более спокойное, мне не хотелось бы вовлекаться во все переборы.

- А что бы ты хотел увидеть?

- Я бы хотел увидеть "Амаркорд"! Советский "Амаркорд". Я не могу вспомнить, чтобы у нас в кино было что-то такое ностальгическое о провинции, такого уровня, как "Амаркорд".

- Я понимаю. Такое ретро...

- Это ретро в "Амаркорде" замечательно - Феллини, он ведь как будто издевается над своими персонажами и в то же время их просто обожает! И юмор там такой прекрасный, и стильно душевности, и такой аромат этой жизни, и такая обостренная правда этой жизни.

- Что ты больше любишь: "Амаркорд" или "Восемь с половиной"?

- "Восемь с половиной" меня просто поразили, просто поразили! Картина и по форме в то время была необычной, неприглядной.

- Я посмотрел ее дважды и во второй раз только понял!

- "Амаркорд" все-таки мне ближе. Ближе, может быть, нашей эстетике, нашему воспитанию, нашей жизни в провинции. Я сам вырос в провинции. Я паровоз впервые увидел в тринадцатилетстве.

- А где ты жил?

- Я жил в маленьком городке, где населения было десять-двенадцать тысяч. Это на Украине, под Кировоградом. И самолюбил увидел впервые двухкрылый, лет восемь мне было. Это было, как чудо, мы, мальчишки, как сумасшедшие, бежали на футбольное поле, куда, делая круги над городом, садился этот самолет. Был праздник какой-то, и потом нас бесплатно катали над городом. Это было действительно чудо! "Амаркорд"!

- Ты не думал снять что-нибудь подобное?

- Очень хотелось бы. У меня даже есть... ну, не замысел, а мечта. Во-первых, чувствую, что я там мог бы выложиться хорошо. Воспоминания, особенно детские, они самые яркие, они остаются на всю жизнь. Но сейчас нет такой счастливой идеи, которая так высокопленилась бы в душе. Пока нет. Но я об этом думаю.

- Скажи, а когда жив был Высоцкий, у тебя не было каких-либо планов относительно него?

- Был такой момент в моей жизни, когда я перестал сам себе верить, когда я стал сомневаться в себе - это самый неприятный, самый тяжелый период. И вдруг я неожиданно подумал: а не снять ли комедию "Москва - Париж"? И придумался даже какой-то сюжет.

- Ты разочаровался в своем жанре?

- Да! Да! Был такой момент. И поскольку Володя был тогда с Мариной Влади, я ему рассказал об этом, что он помог с постановкой Марины осуществить постановку. Счастье, что из этого ничего не получилось. Потому что, когда я рассказывал Володе, он как будто тоже вдохновился. Но потом прошло какое-то время, он отказался от этой идеи, я нарушил его замыслы. Да, это всегда очень опасно, когда ты... как бы это выразиться?

- Решаешь уйти от себя.

- Да! Вдруг возникает мысль: опять ты будешь повторяться. А потом возникает все же мысль: ведь когда слушаешь Чайковского, всегда знаешь Чайковского - будь это "Пиковая дама", или "Первый концерт".

- Боязнь повториться - самая страшная и ненужная боязнь.

- Ты прав. У меня тогда еще не было опыта. Я очень боялся в первой картине, как я буду с актерами работать? Все время слышал: работа с актером, работа с актером! А я тогда еще ничего не знаю, не было нужной подготовки. Не знаю системы Станиславского, не знаю Тарова, ни Михаила Чехова, ни Мейерхольда не знаю. Потом уже стал читать, осваивать все это. А тогда был страх, смел ли рассказывать актерам, чего хочешь, чего добиваюсь. И, представь, какие-то слова находятся в ту минуту, когда работаешь в подготовительном периоде. Я вообще считаю, что основная работа должна быть не на съёмочной площадке, когда актер уже полностью должен знать своего героя: каков его характер, какова его жизнь. Тогда на площадке я превращаюсь в режиссера-корректировщика. Я доброслужебно слежу лишь за тем, чтобы актер не вышел из образа, не выпал из своего характера в данном конкретном эпизоде, в предлагаемых обстоятельствах (все должно быть заранее отрепетировано, готово).

- То есть ты - его зеркало.

- Да. На площадке нет времени выяснять отношения. На площадке конкретно идет вся работа, все съёмки по эпизодам в заданной ситуации.

Ну что? Все?

Публикация Е. ЛЬВОВСКОЙ