

Пугачев Р

1986

№ 40 (1384). 1986 г.

широкий экран

Рига. На площади — огромный киноплатформ: «Маэстро без фрака» — по-латышски, и рядом: «Раймонд Паулс: работа и размышления» — по-русски (ну зачем хорошее название менять на скучное?). В городе — аншлаги. В зрительском опросе картина заняла первое место. Фильм радует открытостью, остротой, серьезностью и, главное, нескромностью с привычным типом фильма-портрета деятелей искусств — они обычно подобны друг другу, как свежештампованные пятаки. Авторы фильма о Раймонде Паулсе раскололи анакомый по эстраде образ «неулыбчивого маэстро» и показали интересную личность, трудную судьбу и нелегкий характер. И так, в Латвии — успех. Потом — один из призов Всесоюзного кинофестиваля в Алма-Ате. Недавно фильм показали по первой программе Центрального телевидения.

Таков финиш. А теперь — старт! И история создания картины. Мы возвращаемся к ней не случайно. На V съезде кинематографистов был остро поставлен вопрос о том, как часто перестраховка и субъективизм в отдельных инстанциях Госкино мешали осуществиться интересным творческим замыслам. Суровый и типичный урок, о котором рассказывает статья, мы надеемся, будет учтен при перестройке, развернувшейся сегодня в нашем кино.

Весной прошлого года сценарист Таливалдис Маргевич и режиссер-оператор Ивар Селецкис начали снимать картину «Положительный герой». Будущий фильм был уже вписан в тематический план Госкино СССР. Председатель сельсовета, инженер, уехавший из Риги на БАМ, больной, ожидающий пересадки почки, и композитор Раймонд Паулс — все четверо были равно интересны создателям фильма. Но самым трудным объектом оказался Паулс. Лишь когда был снят трехчасовой разговор, авторы поняли — эпизод получился. Так, за работой, прошло несколько месяцев. Однако со временем Маргевич и Селецкис стали замечать, что материал о Паулсе получается неожиданно интересным, необычным и как бы перевешивает все остальное. Вот вам и дилемма: сжимать этот материал или, поломав прежний сценарий, сделать фильм о Паулсе? Опытные документалисты поняли, что попали в тупик. Ведь в кино авторы связаны производственными отношениями со студией. Уже утверждены и подписаны сценарий, смета на постановку. Теперь, будьте добры, двигайтесь крейсерским ходом к обещанному результату: четыре героя, пятьдесят минут длины. И сдать фильм надо к концу года, иначе сорвется план.

Внутренний конфликт для кинематографиста — это конфликт между творчеством и производством. Как производственники они знали, что повернуть машину вспять практически невозможно. Но как художники — видели: прорастает интересный фильм. Решили рискнуть. Задумали сделать картину с теми же деньгами и к тому же сроку. Оставалось «малое»: побороть инерцию трепетного отношения к уже утвержденным планам.

По просьбе авторов материал фильма смотрит худсовет сектора хроники Рижской киностудии и подтверждает: стоит сделать отдельный фильм о Паулсе, из остального материала — короткометражки. Наши авторы приободрились. Но худсовет — орган совещательный, решить ход дела должен человек от производства — директор студии Г. К. Лепешко.

Октябрь уж на дворе. Они идут к Лепешко и просят посмотреть весь материал. Лепешко отвечает отказом.

Полгода спустя на студии мне скажут, что директор Лепешко считается хозяйственником примерным — студия всегда в передовых. И в разговоре со мной он несколько раз повторил: студия должна работать, как хорошо отлаженный механизм; люди на производстве должны быть расставлены правильно... Эти крепкие хозяйские слова можно было бы только приветствовать на любой фабрике. Но на фабрике, где делают кино, они звучат неполно: а как же быть с неизмеримыми в рублях, неучтенными в тематических планах «показателями творчества» — интуицией, сомнениями, новыми идеями? Их ведь тоже надо иметь в виду.

Латышская документалистика уже два десятилетия славится своими фильмами, порою жесткими и беспощадными в анализе социальных явлений и всегда искренними, откровенными. Но для директора риск и творческая самостоятельность стали чем-то вроде альтернативы упорядоченному производству. То, что ценили зрители, его беспокоило: каждый раз острая тема, непростое творческое воплощение. К тому же в журнале «Макс» появилась статья Ивара Селецкиса о порядках на студии — сор из избы! И вот теперь фильм о Паулсе — с чего бы это? Не получается задуманное? Или, может

быть, авторы всех вводили в заблуждение: хотели снять картину о композиторе, а остальными героями только прикрывались?..

Итак, Лепешко отказался смотреть материал. Тогда в просмотровый зал пришла Эльвира Георгиевна Дрейбанде — председатель Госкино Латвии. Она ценила талант Ивара Селецкиса, а тут, сказав благодарственные слова о материале, все же стала отговаривать: снимайте по плану — четыре героя, пять частей! Я разговаривала с Э. Г. Дрейбанде уже в апреле, когда вся наша история, обретая законченность, понемногу отплывала в прошлое. В отличие от директора Дрейбанде не искала «стрелочников» — пыталась разобраться прежде всего в себе. И поняла, что держали ее клещи всемогущего утвержденного Тематического Плана. Обещали, мол, один фильм, а сдадим другой — как же можно? Разговоры председателя Госкино с авторами были тем вре-

фильм снимали, творили. И мнение человека, облеченного властью директора студии, было не просто мнением — оно решало все.

Дорого стоят «мунки творчества», но многократно тяжелее, если появляются искусственные барьеры — будь то личные отношения или производственная необходимость, которая на поверку таковой не является, а служит лишь для самоутверждения лица, и творчеству не причастного.

Формально с той поры, когда авторы фильма вернулись из Москвы, творчество и производство как бы примирились. Но слухи о неладах в съемочной группе продолжали циркулировать по студии: мол, художники капризничают, а если группа не сдает фильм вовремя, то рублем поплатятся все. А тут и сам директор пишет в плановый отдел, как бы подстегивая слухи: «В связи с творческим браком фильм «Положительный герой»



Лидия ПОЛЬСКАЯ

переменить на фильм о Раймонде Паулсе». «Творческий брак» — это, те самые три эпизода, которые не войдут в новый вариант. Но их никто не признавал «бракованными». «Я не мог написать иначе, мне надо было обосновать перед плановым отделом перемену темы фильма», — Генрих Константинович Лепешко погружает меня в нюансы кинопроизводства... «И все же, — повторяю я, — нужна ли столь резкая формулировка? Она компрометирует известных мастеров, неверна по сути и не способствует здоровой атмосфере в группе и на студии». Директор молчит. Для него формулировка всего лишь слова, а для них — обида. Но и эту пилюлю авторы проглотили. Ради фильма.

Картину сдали вовремя. Госкино СССР приняло ее с небольшими поправками. Подписи и печати поставлены. Фильм готов, и уже никто не имеет права изменить в нем ни кадра, ни слова. Авторы аванта на студию: победа!

Однако в январе в шуме премьерного успеха, когда авторы еще не успели прийти в себя после всех испытаний, начальник управления по производству документальных фильмов Госкино СССР А. И. Проценко звонит в Ригу и просит сделать еще несколько поправок, от имени зампреда Госкино СССР П. К. Костинова. Просит? Требуется! Э. Г. Дрейбанде, мучительно переживавшая свою нерешительность на первых стадиях съемки, вынуждена сообщить Селецкису о новых поправках, которых никак не может быть (по закону), но которые необходимо сделать (по «закону» практики). Селецкис выслушивает список поправок. В основном они касаются эпизода с Пугачевой. Выходит из кабинета. Ему становится плохо. Через два дня он окажется в больнице, где проведет полтора месяца. Согласие на поправки тем не менее снова дал.

Но спустя две недели опять звонки, а вслед им телеграммы: новые поправки! (Чего же стоит акт о приеме фильма?). Звонит П. К. Костинов, телеграмму подписывает А. Козлов — заместитель начальника управления по производству документальных фильмов, а ссылается он на... начальника отдела контроля за кинопрокатом Ф. Ф. Иванова. Поправки от кинопроката? Ни в одном из параграфов «Акта о кинопрокате» за прокатом таких полномочий не записано. Все начальники указывают друг на друга. Аргументов нет. Кому-то из них что-то не понравилось...

В эти дни, как утверждает Г. К. Лепешко, он несколько раз разговаривал по телефону с П. К. Костиновым, защищал. Наверное. Но ни одной бумаги не подписал — не хотел брать удар на себя. Дрейбанде действует решительнее: вместе с первым секретарем правления Союза кинематографистов Латвии в телеграмме на имя председателя Госкино СССР

Ф. Т. Ермаша было опротестовано требование поправок. А в ответ — снова телеграмма, повторяющая в тоне приказа: изъять... от слов... до слов... Что за странная ситуация? С одной стороны, фильм принят. Исходные материалы картины должны быть сданы в срок, иначе к студии будут применены финансовые санкции. С другой стороны, требованием поправок Госкино как бы утверждает, что с фильмом надо еще поработать. А как же нормативы, им же утвержденные?

«Боритесь!» — сказал в те дни директор. — Дерзайте, я на вашей стороне. Откажитесь!.. Однако Селецкис был вынужден согласиться и на эти поправки. Вы-

нужен — пишу я, и не случайно выбираю это слово. Отказ означал бы: фильм не выйдет на всесоюзный экран, прокат ограничится Латвией. Он не может быть принят в конкурс Всесоюзного фестиваля. Но главное было в другом: режиссер оказался в ловушке. Он понимал, что его борьба стоила бы в буквальном смысле слова очень дорого многим людям. Он лишил бы их премии. Его согласие на поправки — это выбор совести.

И режиссер Ивар Селецкис, находясь в больнице, пишет: «После официального принятия руководством Госкино СССР фильма «Раймонд Паулс: работа и размышления» дважды сделаны поправки. Требования руководства в третий раз внесли изменения квалифицирую как шантаж и вкисовщину... Под бесцеремонным нажимом, ради того, чтобы не пострадали интересы киностудии и всего коллектива, соглашаюсь изъять во всесоюзном варианте эпизод фотографирования А. Пугачевой, сохраняя за собой право в дальнейшем опротестовывать правомерность требования заместителя председателя Госкино СССР П. К. Костинова». На том же листе спокойная резолюция директора студии: «Прошу организовать исполнение. Г. Лепешко». После этого он уже не предлагал отставать картину. Взял коробки с фильмом и поехал показывать его по Латвии, а затем в Ленинград.

Письмо Селецкиса так и осталось лежать в папке с документацией по фильму, потому что в принципе произведение ему уже не принадлежало. Как сказано в Гражданском кодексе: «Авторское право на кинофильм или телевизионный фильм принадлежит предпринятию, осуществившему его съемку». Предприятие — это студия. А самому режиссеру, как и автору сценария, композитору... и авторам других произведений, вошедших составной частью в кинофильм... принадлежит авторское право каждому за свое произведение». Когда фильм закончен, заявление режиссера о том, что он оставляет за собой «право в дальнейшем опротестовывать», читается как обозначение его мнения — не более того. Произведением композитора в фильме является музыка, произведением сценариста — сценарий. Но что такое «произведение режиссера» в фильме? Нельзя же, ткнув пальцем в правый верхний угол кадра, воскликнуть: а вот оно и есть проявление режиссера! Творчество режиссера — это весь фильм в целом, потому что именно он сводит усилия всех создателей в художественное целое. И авторское право его должно быть уравниено с правами писателя или композитора на неприкосновенность произведения. А пока авторское право режиссера остается невостребованным и бесполезным. Вот и приходится не режиссеру, а критику в запоздалом репортаже опротестовывать правомерность требований, предъявленных к фильму после того, как он был принят.

Так заканчивается наша история. Маргевич и Селецкис приступают к новой работе. Думаю, достанет у документалистов смелости, не утратили они чувства риска. И будем надеяться, никому больше не придется пройти кругами таких же испытаний?