

«Сов. культура», 1975, 28 марта

Летящий танец Анны

С появлением фильма-балета «Анна Каренина» (киностудия «Мосфильм») стало ясно, что в жанре балетной экранизации наметились два направления. Одно может быть названо балетом на экране — это фильмы, бережно сохраняющие известные произведения балетной сцены. Другое направление назовем кинобалетом, его наиболее в последние годы разрабатывают режиссеры кино и телевидения. Но наиболее последовательно и ярко это направление воплотил фильм, снятый режиссером-оператором Маргаритой Пилихиной. (Это последняя работа недавно ушедшего от нас мастера). Зрители — те, кто знаком со спектаклем Большого театра, где Майя Плисецкая выступает в качестве балетмейстера и исполнительницы главной роли, и те, кто увидит фильм, могут смело поменяться «ролями», ибо, сделав это, они получат множество новых впечатлений.

Особо хочется отметить, что тонкая, умная работа постановщика этого фильма была дебютом Пилихиной не только в кинобалетной режиссуре, но и в кинорежиссуре вообще. До этого зритель знал ее как оператора, снимавшего такие фильмы, как «Мне двадцать лет», «Дневные звезды», «Чайковский», «Фома Гордеев», «Дела сердечные», и многие другие.

Кинобалет, созданный режиссером М. Пилихиной, — это попытка создания нового кинохореографического языка, новых кинохореографических образов. Что это значит?

Вот первое появление Анны в фильме. Женская фигура в темном одеянии задумчиво и невесомо кружит в ночной мгле, в белой осыпи снежных хлопьев. В дальнейшем эти кадры будут повторяться в фильме, как будут возникать в нем вновь и другие танцевальные мотивы балета. Эти враты и повторы (обычные в произведениях киноискусства и новые в балете) как бы вспышки памяти героев, выхватывающей из длинного свитка жизни ее знаменательные мгновения.

Будет повторяться и станет выразительным средством фильма (а не просто эффектом кинотехники) плывущий, парящий танец героев: рапид — специальная съемка, замедляющая движение в кадре, сделает этот танец похожим на сновидение, порой мечтательно-элегическое, порой причудливо-жутковатое...

Кинорежиссер здесь уловил и по-своему претворил одно из главных свойств искусства балета — создавать поэтически обобщенный танцевальный образ. Замедленный танец в этом фильме воспринимается как замедленный бег времени, позволяющий глубже про-

никнуть в мир человеческой души.

В зловещем отсвете оранжевых огней появится в фильме станционный мужичок — эту роль вдохновенно и виртуозно исполняет Юрий Владимиров — его пружинистые, экспрессивные прыжки и взлеты (в замедленном варианте они особенно фантастичны) станут образом неодолимого, гнетущего предчувствия, преследующего Анну наваждения. Огненно-красная тень упадет на Вронского (А. Годунов), и это как бы наметит трагическую грань любви героев.

Цвет в фильме М. Пилихиной — полноправный художественный компонент, он определен сюжетом, музыкой, хореографией балета. Это одновременно мощный и нежный поток красок, тонов, полутонов, светописи, их прихотливая подвижность, великолепие контрастов, изящная графика «гравюрных» кадров, художественная живопись портретов Плисецкой — Анны.

Операторы Пилихина и В. Папян бросают розовые брызги в фигуру Кити, кружащуюся на балу среди гостей, окрашивают оранжевым цветом сам воздух свидания Анны и Вронского, один из их танцевальных диалогов снимают сквозь нежную пелену фонтанов, а затем вместе с музыкой резким «ударом» монтажа сменяют голубой итальянский пейзаж черно-золотым кадром петербургского дворцового зала.

Все это рождает особый, эмоционально насыщенный воздух фильма, в котором органично и естественно живет трагическая героиня Майи Плисецкой.

Прославленная балерина еще раз подтвердила свое умение идти непроторенными путями в искусстве.

Музыка Родиона Щедрина, получив размах большого экрана — потоки воздуха и света, необъятность ночного мрака, простор и легкость интереса, — впечатляет необычайно.

Майя Плисецкая приблизила к зрителю свою героиню не только тем, что в фильме много ее крупных планов, каждый из которых открывает что-то новое в натуре героини. Экран дал самому танцу Плисецкой — Анны множество новых ракурсов. Только в кинобалете оказалось возможным без ущерба для общего хореографического решения дать такие кадры и эпизоды, как снятый сквозь матовое стекло в окне силуэт Анны с печальной «мелодией» ее рук, или монтажная фраза, объединившая в один танец целый ряд танцевальных фрагментов балета, или летящий бег героини, неистово динамичный, трагический кадр... Все это смелые росчерки единого пера режиссера и балерины.

Н. АРКИНА.