

ГЕОРГИЙ
ДАНЕЛИЯ



ГЕОРГИЙ
ДАНЕЛИЯ



ГЕОРГИИ ДАНИЯ





ГЕОРГИЙ ДАНЕЛИЯ

Сборник

Москва
• Искусство •
1982

БК 85.543(2)
Д 17

Составитель
Г. В. Краснова

Д **4910020000-004** **60-82**
025(01)-82

© Издательство «Искусство», 1982 г.

Заметки о режиссере

Эта статья была написана в семьдесят третьем году и продолжена в восьмидесятом. Между началом разговора и его завершением прошло время, в течение которого режиссер Георгий Данелия снял четыре фильма: «Совсем пропащий», «Афоня», «Мимино» и «Осенний ма-рафон». Казалось бы, проще всего было бы обновить текст, написать новые главы, связанные с появившимися за эту пору картинами, сделать необходимую поправку на время, на творческий рост режиссера, который отметил свое пятидесятилетие и двадцать лет работы в кино, и с этих рубежей взглянуть на путь, пройденный Данелия в кинематографе... Однако мы не стали этого делать и, оставив прежде написанный текст, прибавили к нему то, что необходимо сказать сегодня.

Естественно, художник представляется иным тогда и годы спустя... Не сбылись некоторые критические прогнозы, не во всем точными оказались сделанные прежде оценки. Новые шаги кинорежиссера одаривают нас неожиданностью, заставляют подчас по-другому взглянуть на прежде им совершенное, а нами — написанное. Такой ход мысли, анализа представляется нам весьма приемлемым именно в отношении режиссера Данелия, которому особо присущи постоянные поиски, неудовлетворенность сделанным, резкие повороты в тематике, в жанровой направленности картин.

Наконец (хотя это, быть может, и второстепенно) мы можем показать читателю и некую трансформацию критического взгляда на творчество Данелия. Ведь если оценки раз и навсегда оказываются окончательными, застывшими во времени и лишь арифметически складываются, суммируются, то и итог может быть слишком элементарным.

1. Путь к кинематографическому причалу

Георгий Данелия — грузин по национальности. Родился он в Тбилиси, но прожил почти всю жизнь в Москве. Здесь он учился в школе, окончил институт, здесь стал кинорежиссером. Сам он иногда любит

напомнить, что он с Кавказа. Да, разумеется, и мы бы добавили «москвич с Кавказа», «кавказец с Чистых прудов». Живет он в исконно «московском» месте: там, где Чистые пруды подходят к Покровским воротам.

С высокого этажа просторной, старой квартиры видятся крыши, крыши, так любовно отснятые в фильме «Я шагаю по Москве». На доме мемориальная доска — здесь жил С. М. Эйзенштейн. Внизу еще гремит, делая небольшой круг и набирая ход у «Колизея», трамвай «А». Москва.

Но в московской квартире Данелия есть колорит, призывок, обаяние Тбилиси — в особом радушии хозяев, во множестве гостей и гостящих земляков из Грузии. Здесь быстро чувствуешь себя «своим». Это настоящий хлебосольный московский дом, к тому же сохранивший под нашим северным небом кавказское тепло.

Георгий Данелия происходит из коренной артистической семьи. Весь блестящий цвет грузинского кинематографа и театра попросту его родня, близкая родня. Верико Анджапаридзе — тетка, Михаил Чиаурели — дядя. Мать Данелия — Мери Ивлиановна Анджапаридзе — десятилетия работала на «Мосфильме». Но есть в доме другое начало — отец Николай Дмитриевич, инженер, метростроитель. Близкие друзья Данелия утверждают, что он как раз в отца и с годами становится все больше на него похож. Может быть, поэтому сын прошел сначала школу архитектуры, а уже потом оказался в кино.

Когда Данелия стал режиссером, после счастливого дебюта «Сережи», после «Я шагаю по Москве», его дарование определили как лирико-комедийное. После «Тридцати трех» — как сатирическое. Картина «Не горюй!» утвердила общественное мнение в том, что Данелия обладает очень широким комедийным диапазоном — от веселого, благорасположенного к людям и снисходительного к их слабостям юмора до гротеска, граничащего с трагифарсом. Так или иначе его зачислили в комедиографы. Вот почему, наверно, его трактовка твеновского «Гекльберри Финна» — фильм «Совсем пропащий» — многих озадачила неожиданной своей суровостью и печалью.

Трудно определить творческую индивидуальность Данелия, также когда думаешь о нем как о человеке, о его характере, выделив лишь одно, главное качество или свойство. Люди, горячо его любящие и хорошо знающие, в своих характеристиках оперируют эпитетами, как бы взаимоисключающими: «мягкий, деликатный», но «жесткий, непреклонный», «веселый, легкий», но «сдержанный, молчаливый», «не распахивающий свою душу перед другими». Игорь Таланкин говорит: «Он может поставить сегодня «Ричарда III», а завтра — мюзикл, и в этом для меня не будет ничего удивительного. Он человек многогранный, и потому он может сделать все...» И вместе с тем путь Данелия определен и закономерен, его личность целостна, тверда, хотя и до конца, видимо, еще далеко не раскрыта.



Эпизодическая роль в фильме «Мексиканец».

Он пришел в искусство в 60-е годы, со «второй волной» молодой кинорежиссуры (одновременно с А. Тарковским, И. Таланкиным, Г. Чухраем, М. Хуциевым и другими); постановщик, тяготеющий к кинематографу характеров, сюжета, психологического анализа, актера — словом, человеческого содержания (альтернативой чего служат поиски новых кинематографических форм и средств, самодовлеющая образность, «поэтическая» образность и т. д.). Режиссер, работающий охотнее всего в комедии.

На этих страницах мы попробуем проследить, как складывалась индивидуальность режиссера, обретая неповторимость, как имя Георгия Данелия стало обозначать в кинематографе — его собственный, особый экранный мир.

Еще на режиссерских курсах при «Мосфильме» Данелия сделал две короткометражки. Курсовую «Васисуалий Лоханкин» (вместе с Ш. Аббасовым) и дипломную, в двух частях, «Тоже люди» — экранизацию отрывка из «Войны и мира».

Конечно, учебные работы зависят от множества вполне случайных обстоятельств, являются первыми профессиональными пробами и мало располагают к рассуждениям о будущем художника, если не считать

простой оценки его способностей и возможностей. И все же они — факт творческой биографии. Обе (и каждая по-своему) приоткрыли некоторые грани дарования и заявили об интересах начинающего кинематографиста.

«Васисуалий Лоханкин», кажется, совсем прямой ниточкой связан с картинами зрелого Данелия. В знаменитой сцене «голодовки», когда травмированный изменой Варвары незадачливый герой Ильфа и Петрова выливает на «волчицу»-жену свои унылые гексаметры, обнаружилась и сатирическая острота и вместе с тем, как ни странно по самой ситуации, какая-то мягкость и человечность режиссера. Лоханкина жалко! Глупой Варваре тоже сочувствуешь. Рядом с моистром Птибурдуковым (Троицким) — старым, толстым, раздутым, как пузырь, и деловая, ладная, добрая Варвара — Г. Волчек и сам Лоханкин (Е. Евстигнеев) предстали очень живыми, молодыми людьми реального, пусть и давно ушедшего времени. В десятиминутном фильме рожден эскиз характера. И среда, несмотря на скудное время одной части и сжатое пространство комнаты Лоханкиных, была развернута. Мещанская, заставленная коробочками и застеленная салфеточками мебель — бытовые микроподробности — сочеталась со стилизованными портретами (в манере Н. П. Акимова) в рамках на стенах. Шарманка за окном давала настроение московской улицы 20-х годов. А финалом этой маленькой и умело сделанной ленты служил четкий и завершенный монтаж кадров: голые, жалкие, кривые ноги ступают по полу, Васисуалий тащит из кастрюли огромную мясную кость, вбегающая Варвара застаёт его на корточках у кастрюли, кость с всплеском падает, щи проливаются на пол...

Кинематографически лента «Тоже люди» слабее. Данелия подвел оператор. Неверное освещение для эпизода в зимнем лесу, чересчур резкий грим на лицах смотрятся сегодня театрально. Но здесь интересна другая сторона: драматическая, концепционная. Режиссер выбрал для экранизации тот фрагмент народной эпопеи, тот, один из многих, фронтовой эпизод, где русские солдаты в пленных французках — в обрешет, обвязанном бабьем платком, вчерашнем грозном супостате — удивленно, с любопытством и внезапной радостью открывают человека. Обыкновенного человека, который голоден, продрог, нуждается в жалости и участии. Великолепный толстовский диалог был воспроизведен непринужденно точно, с мягким юмором, которым проникнут у писателя «дует» француз Мореля и молодецкого солдатика, разучивающего песню «Vive Henri quatre, vive le roi vaillant» и звонко, юношеским голосом, бойко повторяющего слова.

В этой роли Л. Дуров был искренен и трогателен. И впервые здесь у Данелия задуховенно зазвучала та любовь к русскому народу, которая лирической темой пройдет через его картины.

Интересно, что вчерашний архитектор, одаренный рисовальщик — словом, человек от изобразительных искусств — Данелия с самого



«Сережа»

начала обратился к иной, не пластической традиции кинематографа. А ведь благодаря своим рисункам Данелия, как рассказывала М. И. Анджапаридзе, получил от М. К. Калатозова благословение на режиссуру. Изобразительный талант и выучка зодчего скажутся в его кинорежиссуре совсем по-иному, косвенно, в таких сферах, как ритм, пропорция, соразмерность, в глубинных структурных особенностях его фильмов, скажутся, скорее всего, непроизвольно, интуитивно. Впрямую же, сознательно, с первых шагов своего пути он декларирует и осуществляет на практике ту связь кинематографа с литературой, которая и сегодня кажется ему несомненной. «Хотя кино искусство изобразительное, первым и главным источником мастерства и знания является литература», — утверждает Данелия.

После учебных работ-экранизаций, где начинающий кинематографист проявил умение уважительно работать с первоисточником, естественным и логичным был ход к «Сереже» — режиссерскому дебюту Данелия и Таланкина. «Несколько историй из жизни очень маленького мальчика» — повесть «Сережа» Веры Пановой, изданная Детгизом в 1950 году, легла в основу их первого фильма. Панову Данелия считает своей «первой учительницей».

«Сережа» завоевал режиссерам признание, славу, международные награды, начиная с «Хрустального глобуса» в Карловых Варах. На



«Путь к причалу»

дискуссиях, пленумах, в статьях кинокритиков фильм получил высокую оценку. Такие разные, но одинаково строгие и пристрастные художники, как М. И. Ромм и Г. М. Козинцев, восторженно отзывались о «Серееже». Правда, тогда на похвалы не скупилась и успехи встречали радостно. Продолжалось, набирало темп счастливое время советского кино. Конец 50-х, отмеченный выходом в свет «Весны на Заречной улице», «Карнавальная ночь», «Летят журавли», «Баллады о солдате», «Судьбы человека», сменился началом 60-х — фильмами «Иваново детство», «9 дней одного года», «А если это любовь?». Прилив молодой кинорежиссуры резко изменил уровень кинематографического моря. Но стремительное движение, раз сдвинув кинематограф вперед, требовало вновь и вновь обновления. Фильмы, еще вчера казавшиеся знаменем первооткрывательства, сегодня вдруг обнаруживали свою связь с прошлым. И пока на газетных и журнальных полосах еще шел спор о законности «камерного» жанра (вспомним метафорическое название статьи «Глобус, или Карта-двухверстка?»), пока критики доказывали, что партизанка Марютка имела полное право полюбить в картине «Сорок первый» врага, белого офицера, — на экран выплеснулась «вторая волна» молодой режиссуры. В ней было меньше полемики шума, но зато больше уверенности и спокойствия в анализе действительности.

Потому-то принципиально новым словом, вещим знаком дальнейшего сближения с жизнью прозвучала с экрана картина режиссеров-дебютантов, где героем был очень маленький мальчик Сережа, а сюжетом — совсем маленькие истории из биографии человека в пять лет. После выхода в свет «Сережи» много говорили и о взаимодействии кино с литературой, и о новой драматургии фильма, и о новой мере реализма на экране. «Сережа» — это «фильм-исследование, фильм-наблюдение, где из поэтических подробностей происходящего, настроения и интонации рассказчика встает образ солнечного доброго мира и маленького человека, который начинает в нем жить, — увлеченно писали критики. — Нам интересно наблюдать жизнь в ее естественном развитии, именно здесь нас ждут открытия и самые удивительные неожиданности». В «Сереже» увиден был еще один «срез действительности», и потребность непредвзятого, незамутненного взгляда на мир — взгляда ребенка — была прочитана как закономерное требование самого развивающегося искусства. Недаром «Сережа» открыл цикл картин, который условно можно было бы назвать «глазами детей». Взор ребенка фиксирует то, что ускользает от обычного наблюдения, уже связанного стереотипами и клише, системой устоявшихся ассоциаций. Глаза ребенка помогают самим художникам обрести новое зрение. И хотя достаточно скоро с тех же трибун на пленумах и симпозиумах послышались упреки экрану в инфантилизме, в наивности дошкольного возраста, цикл «глазами ребенка», открытый «Сережей», был действительно необходим советскому киноискусству.

Но, разумеется, Даниеля и Таланкин, делая свой первый фильм, были абсолютно далеки от каких-либо мыслей о «циклах», о «стадиях» или «срезах действительности». Они держали профессиональный экзамен, были горячо влюблены в повесть Пановой и переживали, по их многочисленным признаниям, самое счастливое, полное надежд, светлое время своей жизни. И нам в данном случае, исходя из задания этой статьи, важнее не объективная ценность фильма «Сережа», не его место в истории современного советского кино, а факт биографии Георгия Даниеля — трамплин, с которого началась его режиссура.

Оставим в стороне вопрос о «совместной постановке» — «друзе» с Игорем Таланкиным или даже о режиссерском «трио» Даниеля—Таланкин—Бондарчук, принявшем участие в создании картины. Непростой и щекотливый в иных случаях, когда режиссерские содружества распадаются, вопрос этот в случае данном не представляет никаких трудностей. И с равным правом, как и о коллективном авторстве, может идти речь об индивидуальном авторстве. А кто из них что сделал в фильме конкретно — важно лишь для студийного дневника постановки.

Сегодня ясно видишь, что принадлежит в фильме только тому времени, а что осталось жить. Самая невыгодная для фильма дистанция (он еще близок нам, еще не отстранился в ту даль, которая позволя-



«Я шагаю по Москве»



ет обрести «вторую жизнь» словом, он — вчера) обнаруживает в «Сереже» некоторую нарочитость мизансцен на натуре с их низким горизонтом и слишком высоким небом — шлейф старого «поэтического кинематографа» (это особенно видно во вступительных кадрах до титров, в концовках эпизодов). «Эмоциональная», «усиливающая» переживание музыка за кадром — скажем, в финальных сценах отъезда в Холмогоры, — чуть назойливый радиодфон, переизбыток музыки быта также принадлежат той кинематографической поре. Но, естественно, — это второстепенные частности и типичные рецензентские придирки.

Главное же состоит в том, что в этом первом творческом опыте достаточно ярко прорисовались коренные черты таланта режиссера. Прежде всего определилось его умение трактовать образ героя именно как характер. Недаром из вереницы девочек и мальчиков, замелькавших на экране 60-х годов, запомнились больше всех двое: Сережа, олицетворение ребенка, с его обычными радостями и горестями, и Иван Тарковского с его изувеченным войной детством. Второе: режиссер обнаружил свое, особенное, пластическое видение лица на экране. Он не боится знакомых актерских лиц, потому что умеет в чертах привычных уловить нечто совершенно неожиданное, умеет повернуть знакомый профиль, найти ракурс, выявляющий суть человека или раскрывающий ее совсем по-новому. Вот почему многие актеры столь прекрасно сыграли именно в картинах Данелия. Вот почему его фильмы истинно «актерские фильмы».

Может быть, нет среди блистательных созданий В. Меркурьева миниатюры столь филигранной, столь органически смешной, как дядя-моряк в «Сереже». Может быть, нигде так не прост, «домашен» Сергей Бондарчук, как в роли Коростылева. И в Скобцовой — Марьяне, Сережиной маме, здесь, может быть, впервые проступили черты характерной актрисы. Это умение Данелия подметить в знакомом еще неизвестное. напоминает нам о таланте портретиста-рисовальщика, включенном теперь в режиссерский арсенал.

Самым же любопытным в «Сереже» оказалась органическая кинематографичность литературы, перенесенной на экран. А ведь именно на «антиэкранность» повести неоднократно указывалось молодым режиссерам. И действительно, прием так называемой «косвенной прямой речи», который применен писательницей, отсутствие сюжета в традиционном выражении, спрятанный в тексте мягкий юмор — все это казалось специфически литературным, непереводимым на язык кино. Но картина победила, и решительно все признали напрасными опасения.

Обращаясь к литературе, к «источнику мастерства и знания» — прозе, Данелия никогда не испытывает трудности «перевода» ее на язык кино и не страдает от тех слабостей, которые часты в так называемом «литературном кинематографе»: замедленности действия, переизбытка подробностей, вялости сюжета. Законченные в себе самих,



«Я шагаю по Москве»

сторонные, изящные, легко и точно перебегают один в другой эпизоды его фильмов.

Секрет успеха заключался прежде всего в том, что каждая «история из жизни маленького мальчика» обрела внутреннюю закономерность целостного кинематографического эпизода, гармонию экранной новеллы, а затем и всего фильма. Речь, стало быть, идет о системе завершенных (каждого в самом себе и все же обретающих эмоциональный и идейный итог лишь в общем контексте) эпизодов — новелл. Речь о «прерывистой непрерывности», о своеобразном «монтаже аттракционов», пользуясь термином Эйзенштейна.

Наиболее простой вариант — конструкция «Я шагаю по Москве». Это — обозрение. Многоэпизодность фильма и есть своеобразный «монтаж аттракционов»: забавных приключений, встреч, открыто поэтических секвенций радости и счастья. Как, например, знаменитый, овеявший всю картину проход босых девичьих ног по лужам на фоне велосипедного колеса, в минуты летнего московского дождя — необычный, поистине открытый сценаристом Геннадием Шпаликовым и Георгием Данелия образ любви, свидания влюбленных... Конечно, эта пестрая многоэпизодность организована (и даже очень четко организована) перипетиями одного дня трех юных друзей, ограничена определенным временем — от рассвета до полночи, обрамле-



На съемках фильма «Я шагаю по Москве»

на частным сюжетом главного героя — Колн. Он сдал на заре смену, отправился спать, но шумная жизнь столицы и добрая Колина душа неперестанно втягивают парня в городские происшествия, в чужие сюжеты, заставляя забывать себя и свой заработанный отдых... Но все же главной темой и настроением фильма служит лирический, полный сыновней любви, запечатленный в прозрачных кадрах Вадима Юсова монолог Даниелия о прекрасном нашем городе (недаром Коля и живет в его, Даниелия, доме на Чистых прудах). Единицы-эпизоды здесь равнозначны, фильм ровен, грациозен, и бесспорная прелесть его в чувстве меры, в том, что финальная точка поставлена именно тогда и там, где ей следует быть.

Но, размышляя об архитектонике, мы забежали вперед, миновав «Путь к причалу». Настолько же, насколько единодушно был признан фаворитом кинематографа 60-х годов «Сереза» — «Путь к причалу» критиковали и ругали. И сам Даниелия считает его не вполне состоявшимся, не достигшим синтеза комического и драматического начал и т. д. и т. п.

Да, в фильме немало промахов. Финал — героическая смерть боцмана Росомахи, весь этот шторм, девятые валы, рифы, удары колокола и закадровый дикторский текст — чересчур патетичен, выпрєнен, а картина ведь совсем не о том. Да, фильм (что вовсе редко у Даниелия!)

можно было бы сократить: в нем есть лишнее и чужое — скажем, сцена, где песня-лейтмотив «Море бежит за волной волна...» поется в кадре, с гитарой, как вставной номер-шлягер, при психологически неподходящих обстоятельствах.

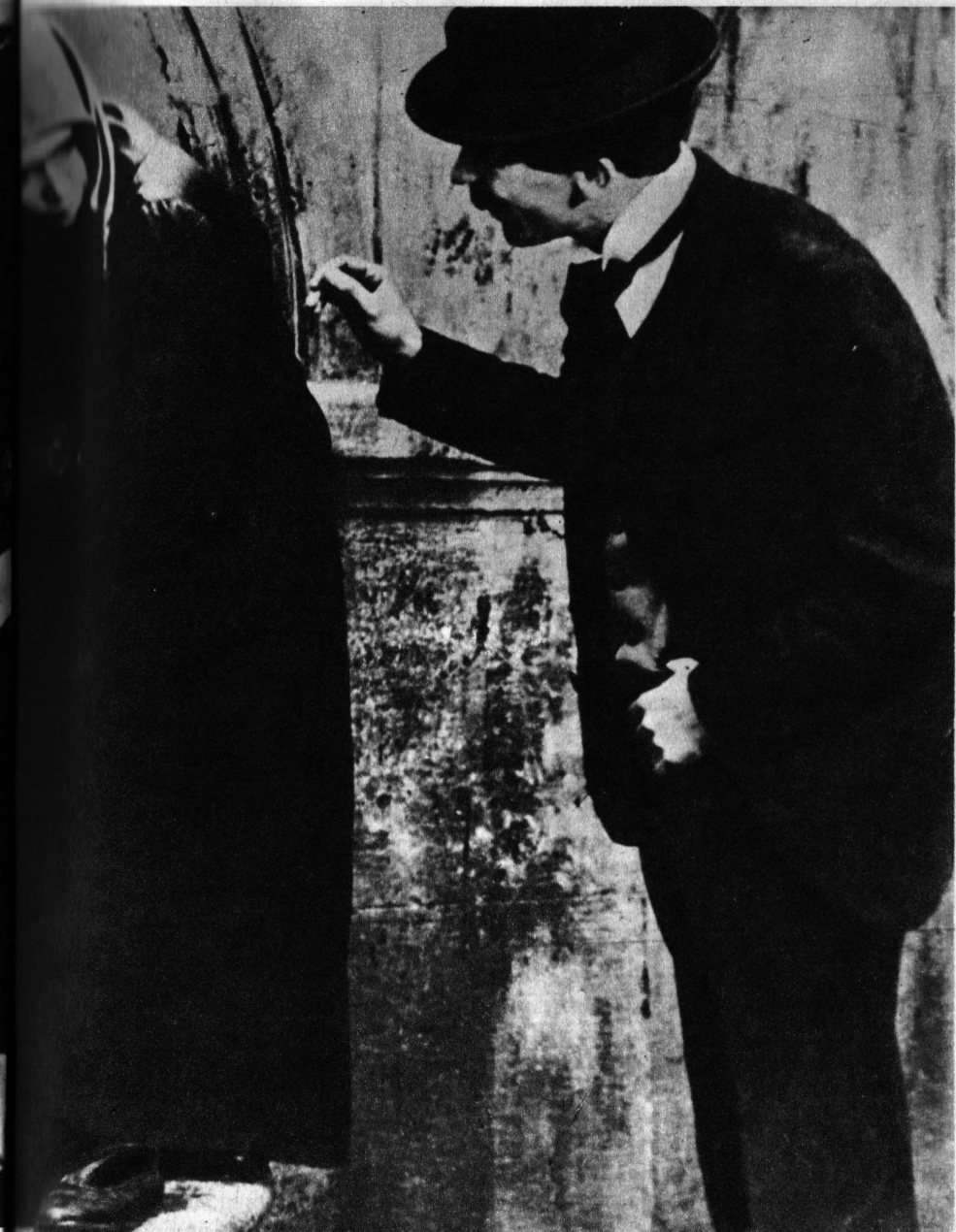
...Данелия, вспоминая картину, говорит, что нужно было ее снимать совсем иначе, нужно было проще и четче рассказать историю боцмана Росомахи, замкнутого и озабоченного человека, который перед своей гибелью встретил любимую женщину и узнал, что у него есть сын.

В фильме же самой проникновенной, простой и волнующей историей стал рассказ об этой женщине. Мария — Любовь Соколова осветила картину своей благородной красотой: появившись всего лишь в одном эпизоде, она стала подлинной героиней.

Не только этот образ, чистый, нежный, словно бы в скупых лучах запыленного солнца, и не только режиссерское решение сцены встречи — лучшей в фильме — запомнились нам. Когда еще в самом начале «Пути к причалу» из громкоговорителя на два мужских голоса зачастило, будто чечеткой, «Доктором Айболитом» Чуковского и диктор объявил, что закончилась передача для детей дошкольного возраста в московское время двадцать часов 15 минут, а на черных суденышках под невысокими плешивыми горами на берегу стали зажигаться огни, — вдруг вспомнилась «Окраина» Барнета. Тоже вечер, загораются окно за окном в дощатом двухэтажном доме, а за кадром «жестокий романс». И не из-за сходства самих моментов (темнеет, зажигаются огни), но потому, что немногим режиссерам удается вот так, вроде бы не из чего, из каких-то самых простых вещей создать на экране обволакивающую и щемящую атмосферу особого мира, уюта именно этого уголка земли, чтобы вас туда потянуло бы до слез. Это и есть кино, минуты чистого кинематографа. Так в «Пути к причалу» у Данелия манит вас Север. Мягкой, словно бы пастельной в черно-белом изображении, сумеречной гаммой, двумя расходящимися пенными гребнями за кормой корабля, проплешинами скромных своих гор, темными тучами над кранами растянувшихся по низким бухтам приветных берегов.

Пройдут годы, и на широком формате в картине «Не горюй!» побежит под изумрудными холмами светлая речка, через нее перекинется подвесной мостик, зашагает навьюченный тяжелыми корзинами трудолюбивый ослик, белые скатерти пиршественных столов и гладкие доски столов кухонных украсятся свежей зеленью лука и розово-белой редиской, зарумянившимися тушами барашков и бурдюками с вином, на холме поодаль от города окруженный стеклянной галереей вырастет просторный дом чудака Левана, и из высоких белых дверей войдет в комнату голубоглазая, в синей кофточке с трогательным горошком дочь Левана, красавица Мери... Грузия предстанет на экране овсянной легким, теплым своим ветерком, во всей яркой, сочной







«Не горюй!».

вещности, с воздухом и солнцем. Вот это мастерство создания в фильме особого мира, мира из живого материала действительности, но увиденного по-своему, преображенного и претворенного, сделавшегося средой героев, создателя фильма, а вслед за ними и нашей средой, это специфически режиссерское мастерство покоряет в картинах Дanelia.

Если исходить лишь из сюжетных интересов Бенжамена, новелла о любви прелестной юной Мери к смешному и необаятельному пижону Алексу — неизбежна в фильме и уж наверняка растанута. Достаточно было бы того, что сватовство Бенжамена и принятое не по сердцу, а по настоянию близких решение жениться на девушке, хорошей да еще с приданым, — потерпели крах. Так было бы при условии прямого, как проспект, однолинейного сюжета. В благоуханном же грузинском городке, где улочки и кривы и взбегают в гору, в мире, где многолетняя мать играет со своим незадачливым муженьком в «флирт цветов», где пациент доктора-хирурга может сутки просидеть с разинутым ртом по причине неловко расколотого зубами огромного грецкого ореха, а получив необходимую медицинскую помощь, немедленно продолжить прерванную трапезу, в ярком солнечном мире, где живут добрые и забавные чудачки, где, наконец, смертельно больной старик может устроить по самому себе поминки да еще на

них же и пировать — в этом мире фильма свои законы. И здесь органично явление Алекса с приятелем аж на автомобиле — чудо XX столетия! — в черкесках и белых перчатках. Поначалу любовь Мери и Алекса, показавшегося нам таким глупым, а Мери такой привлекательной, лишь комична. Но она переходит в драму с несчастной развязкой — случайной и нелепой смертью Алекса. И эта история оставляет в картине светлую печаль. Печаль, словно бы разлитую в зимнем воздухе того же пейзажа, который мы видели искрящимся и зеленым, той же дороги, по которой теперь Бенжамен катит корзинку с новорожденным младенцем — ребенком погибших Мери и Алекса. Да, в жизни бывает совсем не так, как хотелось бы и казалось бы логичным. И Мери, вместо того чтобы оценить умного, красивого, веселого и благородного Бенжамена, без памяти увлеклась другим, увидела в нем то, чего не видел и не понимал никто. И оказалась права, потому что в нелепом Алексе скрывался человек горячий и смелый. И не по внешности надо судить — мягко журит нас картина. «Не горюй!» названа она. Не горюй, хотя в жизни и не одно веселье и есть от чего горевать. История Мери, раздвигая сюжет, дает как бы призыв к судьбе центрального героя, Бенжамена Глонти. И не только событийно, вплетааясь в узор его экранной биографии, но и лирически, эмоционально.

Так, в многоэпизодной системе фильмов Георгия Данелия возникают те, кто словно бы самопроизвольно и самовольно становятся существенно важными для картины в целом и несут в себе нечто большее, чем предполагалось режиссером. Хорошо ли это? Наверное, очень хорошо. Данелия говорит: «Характер на экране выражается не в многозначительных диалогах, не в специально «выстроенных» кадрах, не в рассуждениях героя о самом себе, а в непосредственном действии. Всякую многозначительность и нарочитость я вообще на экране ненавижу. По-моему, главное — чтобы герой, чтобы лица фильма запоминались сами по себе, своей личностью, обликом, поступками».

Это творчески-деловое «кредо» режиссера. Но если лица, облик, поступки его героев позволяют нам задуматься не только о том, что было запланировано сюжетом, — это и есть жизненный объем в искусстве. Это воздух, это многозначность простого — антипод многозначительности.

Фильмы Данелия наводят на странную, еретическую с точки зрения любой эстетики комедийного жанра, возможно, теоретически нелепую мысль, что в комедии смешно только доброе. Злое, как бы ни справедлива была злость, смеха не вызывает. Смех настолько положительная эмоция, что основой его всегда и непременно служат добро, доброжелательность и сочувствие к осмеиваемому человеку. Если вы злитесь, если вам передалась авторская злость, вы уже не можете смеяться от души. У вас появляются «ухмылка», «усмешка», «хохоток», «сардоническая улыбка», «адский хохот» и прочие «отрицательные»

проявления смеха, в которых уже как бы учитывается и эффект этого вашего смеха, включается рациональный аппарат.

Смех от души всегда добр и основан на комедийном несоответствии чувства и его выражения, эмоции и ситуации, намерения и осуществления и всяких прочих несоответствий, о которых написаны целые тома и сотни томов теории комедии. ДANELIA ощущает комедийное несоответствие безупречно и тонко. Самая смешная его картина, на наш взгляд, «Тридцать три».

Она смешна прежде всего исходным несоответствием. Герой, скромный мастер из Верхних Ямок, отец семьи и страстный рыболов, явившись нам в добродушном облике артиста Евгения ЛЕОНОВА, игрой судьбы вознесен на верхние ступени лестницы славы, попадает в эпицентр кампании, нарастающей как снежный ком. Начинается кампания в зубоврачебном кресле верхнеямской амбулатории, где у бедяги ТРАВКИНА обнаружили уникальный тридцать третий зуб, а завершается на лугу космодрома, откуда наш герой должен взлететь на Марс.

Картина в постановке ДANELIA сочетает гротеск с безупречным бытовым правдоподобием, сочностью, реализмом среды, характеров и деталей.

Комедийный эффект фильма в целом, вызывающий и смех — обратим внимание! — и щемящую грусть, и жалость, основан на том, что ТРАВКИН, покорный исполнитель чужой воли, жертва исключительных обстоятельств, безропотно подчиняется всему, что требуют от него. И тащится в столицу, корчась от зубной боли, и выступает по телевидению, и дает интервью, и даже готов жениться на столичной штучке, оставив в Верхних Ямках свою ненаглядную жену. И при всем этом ведет себя как большое дитя, чуждое хитро-сплетениям, интригам, шуму. И в каждый момент своей экранной жизни разительно противостоит ситуации полной своей натуральностью, естественностью и какой-то непричастностью к происходящему.

Несоответствие, полное доброго авторского сочувствия человеку, в какое бы смешное положение он ни попадал, — в каждой микро-клеточке фильма.

А в сцене, когда в гостях у Розочки — Чуриковой ТРАВКИН рассказывает про своего «сома в восемь кило», оно уже на грани трагикомедии. И, хохоча, веселясь, вы уносите из картины печальные, полные тоски глаза Евгения ЛЕОНОВА.

Но вот что интересно: и другие лица комедии, лица «отрицательные» по своей функции, и Розочка — Чурикова, и даже зав. облздравом Пристяжнюк — Мордюкова, и все участники «сенсации» тоже не есть лица сатирические. Во всяком случае, они не вызывают злости, а скорее, тоже жалость. Это характерно, как нам кажется, для режиссера ДANELIA.



•Тридцать три•

И превыше всего — доброта, сочувствие. В провинциальном клубе Верхних Ямок Травкин поет в самодеятельном концерте песню:

«На речке, на речке, на том бережочке

Мыла Марусенька белые ноги.

Мыла Марусенька белые ноги,

Белые ноги, лазоревы очи.

Летели к Марусеньке серые гуси,

Кыш вы, летите, свекра не будите,

Кыш вы, летите, свекра не будите,

Кыш вы, летите, свекра не будите,

Свекор Марусеньку будет бранити.

Будет бранити, строго журити:

Где ты, Марусенька, долго гуляла...»

В эту песню, состоящую из одной столь же простодушной, сколь обаятельной музыкальной фразы, не раз повторенной, — Даниелия вложил всю свою симпатию к герою...

Нет, Даниелия совсем не «чистый комедиограф». Несомненно, что индивидуальность режиссера, столь самобытная и крупная, его точное, блестящее мастерство, его разносторонний талант должны проявиться как-то по-новому и скорее всего в формах трагикомедии. К этому ведет путь, который еще не пройден им и наполовину...

2. Путь к самому себе

На речке, на речке, на том бережочке
Мыла Марусенька белые ноги.

Во-первых, есть река жизни.

Очень часто именно такой рекой ощущает художник течение времени. Сливаются в поток времена года, увиденное, пережитое пробегает, как река, весенняя листва срывается с деревьев желтым листопадом, улыбки-реки плывут по городам, кружат человека в своем водовороте, отшумело дождями юное московское лето и вот уже осенний марафон трусит рысцой вдоль берегов Невы...

В жизни и в картинах Георгия Данелия — течение многих рек. На берегах Куры он родился, а на берегах Москвы-реки вырос и живет по сей день. Струи этих рек согласно сливаются в его творчестве.

Есть в его фильмах реки родной Грузии. Есть благословенная русская речка с утренними туманами, дощатыми мостиками, что бежит-спешит по камушкам мимо Верхних Ямок. На ее бережочке вечно хлопчет, холит себя Марусенька...

Есть и огромная, прекрасная, великолепная Миссисипи, которую вместе с кинооператором Вадимом Юсовым вообразил он в широком течении Днепра...

А еще к одной реке жизни подведет его однажды за руку мудрый старик грек Гераклит и, кивнув на воды, скажет:

— Нельзя, мальчик, дважды вступить в одну и ту же реку. Жаль! А нельзя...

Опыт моментальной фотографии

Человек обаятельный, застенчивый, острый, крайне немногословный, непроницаемый для постороннего взгляда, сумрачный и веселый (но как-то одновременно!), он и сам, как характер, как сплав эмоций, как художественная личность, составляет часть своих картин, хотя вовсе не любит запечатлеваться в них на память, оставляя «визитные карточки» режиссера. Мелькиул ли он в «Миминьо» — не помним. Но вот в «Осеннем марафоне» вдруг оставил умопомрачительное факсимиле — сняв себя в черном мундире оберштурмбанфюрера из какого-то несусветного телесериала, который смотрят в доме Вузыкиных. Пустяк, шутка. Но и весьма остроумное замечание о зрелищном ширпотребе и, кстати, о нравах, если вспомнить, как заворуженно сверлят глазами этот самый голубой экран (вовсе забыв о разлуке с родными — на целых два года!) юные молодожены, улетающие куда-то на остров Жохова.

Два-три кадра и — моментальный портрет супружеской пары в домашнем интерьере.

Но к делу. Незадолго до начала X Международного Московского кинофестиваля (это 1977 год), на который представлена картина «Мимино», где-то около полуночи мы, наконец, дозваниваемся до Данелия, только что вернувшегося с киностудии. Надо взять срочное интервью для газеты.

— Можно по телефону?

— Конечно.

«Мимино» еще не показывали нигде. Естественно, мы спрашиваем: «О чем фильм?» И после короткой паузы слышим вполне безмятежный ответ режиссера: «Не знаю».

Нет, не примите это за режиссерское недомыслие. (За каждым из отрицаний следуют серьезнейшие размышления по поводу заданных вопросов.)

Но отнесите за счет величайшего уважения к профессии, к самой природе творчества (а не ремесленничества), где есть всегда сфера невысказываемого, интуитивного, не познаваемого самим творцом и уж, во всяком случае, не сводимого к прямолинейным объяснениям, «как» и «о чем».

Через два дня на «Мосфильме» первый просмотр «Мимино». Данелия абсолютно спокоен — это степень величайшей взволнованности. Его вступление к просмотру — одна фраза: «Копия бракованная, лучшего эпизода нет, поехали...»

...По залу то и дело прокатывается смех. Молчалив и, пожалуй, мрачен один лишь Георгий Данелия. Впрочем, он следит за залом очень внимательно. Ведь это момент, когда через прицел чужих затылков ты можешь в последний раз попытаться понять — что же ты сделал?!

(Вы не любите возвращаться к сделанным работам?)

— Нет. Они перестают меня волновать. Мне даже кажется порой, что эти картины сняты не мной, а каким-то очень знакомым человеком.)

Потом — печатают фестивальную копию «Мимино».

В самый канун фестиваля Данелия исчез из Москвы. Он пропадает на какой-то реке. Рыбачит.

Кинофестиваль. На просмотре для прессы журналисты устраивают фильму «Мимино» овацию. (Заверяем, что это явление крайне редкое.)

Пресс-конференция. Данелия выглядит очень-очень спокойным и словно бы непричастным к событию. Когда пробегаешь взглядом по лицам, то кажется, будто вовсе не он поставил этот фильм, а, скажем, сияющий, радующийся за успех коллеги глава советской киноделегации.

— Мы, киногруппа, смотрели свой фильм, — как-то виновато го-



«Мимино»

ворит Данелия. — Нам он показался очень скучным. Ни разу не улыбнулись. Каково же было наше удивление — слышать в зале смех.

Вот почти и все его выступление. Но лишь с одним добавлением:

— Почему-то у меня все в творчестве получается случайно... Сочиняя «Мимино», мы думали: приехал Валико в Москву, в гостиницу... заходит в номер... а там кто-то живет!.. Кто? — думаем. Думаем-думаем. И вдруг осенило — конечно, Фрунзик Мкртчян!

Вдруг — и рождается, придумывается добрая половина картины!

Данелия почти физически испытывает на себе... «вес» своей новой картины. Что же такое она? Продвижение вперед, или срыв, или проклятое скольжение на месте? Почему же, черт возьми, не удалась она лучше, крупнее, не пожелала вобрать в себя какую-то большую правду, грусть, юмор, серьезность?

На следующий день ему вручают главную награду фестиваля. К «Хрустальному глобусу» Карловых Вар и «Золотой головке» в Акапулько («Сережа»), к главному кинопризу «Кондор» в Мар-дель-Плата («Не горюй!»), к почетным призам на киносмотр в Салониках, Милане, Ванкувере, Стратфорде, к десяткам других наград он прибавляет земной шар из чаронта, опоясанный золотой орбитой, — Главный приз Москвы.

Нельзя дважды
вступить в реку,
одну и ту же

Вспомним. Обратимся вновь к истоку. 1960-й.

Начало было счастливым. Тридцатилетний дебютант, недавно бросивший занятия архитектурой и закончивший двухгодичные Высшие режиссерские курсы, наутро после премьеры «Сережи» проснулся знаменитым. Он сразу же оказался в первом ряду молодых кинорежиссеров. Тех, кому предстояло делать кинематограф 60-х годов. Литература громко стучалась в двери кино, мальчик, которого привели сюда режиссеры Данелия, Таланкин и Бондарчук, их несомненный автор, был встречен восторженно; союз двух муз, их детище «Сережа», появившийся на солнечном пороге поэтического кино, — все сулило молодым надежду.

Сейчас трудно (да и нужно ли, возможно ли?) определить, что в «Сереже» принадлежит именно и только Данелия. Фильм был сделан всеми на равных, на одном счастливом дыхании. Любопытно другое: все сделанное Таланкиным позже разительно отличается от «Сережи», очень далеко уйдет от своего первенца Данелия, и, «пожалуй, лишь в творчестве Бондарчука («Судьба человека», «Сережа», «Степь») известнее, чем у других, продлится эта линия — судьбы ребенка, взгляда на мир глазами ребенка.

В 1962 году Данелия снимает «Путь к причалу» — добротную картину с несомненными достоинствами и столь же очевидными слабостями, очень далекую от всего, что им еще будет сделано. Рискнем сегодня сказать, что все же, за исключением сказанного нами ранее, это не его фильм — не его глаза, ума, творческого темперамента.

«Я шагаю по Москве» — пожалуй, первая работа, в которой мы угадываем черты сегодняшней режиссуры Данелия. Здесь и раскованная манера кинематографического письма, где лирические строки свободно чередуются с меткими бытовыми зарисовками, остроумными наблюдениями, эксцентрическими деталями, все течет легко, одушевленно, пестро... Река жизни!.. Конечно, в этом фильме успела отразиться лишь толика художественной личности Данелия, наверняка сегодня режиссер не снял бы прежним образом почти ни одного метра этой ленты, он вообще бы не стал сегодня делать такой картины... Но зачем же сравнивать зрелость с юностью?! В 1963 году картина пришла удивительно ко времени, фатально обогнав на экране сложную проблемную картину «Мне двадцать лет», посвященную той же юности, той же Москве.

Фильм Данелия и сегодня, много лет спустя, смотрится отлично, в нем обаяние героев, образ Москвы, какой она представляется в юности, пересиливает наивность и чрезмерную лучезарность всей киноистории.

Фильм «Я шагаю по Москве», дав режиссеру прекрасный кинематографический опыт, не подсказал разве что главного: что делать дальше? В каком направлении идти? Конечно, режиссеру предлагают множество вариаций на ту же «московскую тему» — он откажется.

И, словно отталкиваясь — резко! — от беззаботности, бесконфликтности «Я шагаю по Москве», ставит «Тридцать три» — острую сатирическую комедию, высмеивающую показуху, а конкретно — фантастическую свистопляску, разыгравшуюся вокруг тридцать третьего зуба добрейшего и тишайшего Травкина. Здесь проявляются новые черты режиссерского стиля Данелия — гротескность, сюжетная парадоксальность, которые, однако, великолепно соседствуют с добродушным юмором, лирической атмосферой, семейным уютом в доме Травкиных, со всей жизнью тихого русского городка, где у светлой речки как раз и «мыла Марусенька белые ноги». Режиссеру всегда — для любого спора о жизни, для самого резкого, нелицеприятного разговора — будет необходима эта светлота, эта милая сердцу, нравственно надежная точка отсчета — будь то умытая дождем, искрящаяся летним солнцем Москва или величавая, свободная ширь Миссисипи, тихий русский городок или затерянная в горах Тушетии родная деревенька Мимино.

И вновь резкий! — рывок от «Тридцати трех» к фильму с удивительным названием, чутьчку обращенным и к самому автору, — «Не горюй!».

Не горюй, Бенжамен, прекрасный доктор, не имеющий практики, не умеющий жить по будничному, унылому распорядку, философ и гуляка с грустной усмешкой на губах, бессребреник и рыцарь, в духах и княжеских замках отстаивающий дружбу, справедливость, любовь и честь. Вся эта картина, исполненная прекрасного мастерства, — поэтическая метафора, обращенная к жизни. И она столь неожиданна, столь нова по материалу, что на первый взгляд могла бы быть создана вовсе не Данелия, если бы... Если бы не угадывалось во всем присутствии этого человека, этого таланта, если бы не ложилась на все изображенная в «Не горюй!» особая, мягкая светотень, сложенная из веселого и грустного, мимолетного и мудрого. Если бы не слышались здесь отголоски прежних картин. Евгений Леонов, теперь в фольклорном образе русского солдата, шагающий по благословенной земле Грузии и попадающий в объятия Бенжамена и его собутыльников, песенка о Марусеньке, которую вдруг за тридевять земель от травкинских Верхних Ямок затачивают в многолюдном грузинском доме!.. Откуда это эхо? Эти странные пересечения?.. Что все это — река жизни?

Фильмом «Не горюй!» Данелия отдал дань родной земле, из мифологического далека вплел свой лавр в венец грузинского кинематографа. Он оказался удивительно чутким ко времени, к тому, как претворяется оно в кинематографическом процессе.

И вновь — в час режиссерского триумфа! — со всей беспощадностью перед ним возникает все тот же вопрос: что же дальше? Нельзя, невозможно снять еще и еще одну картину, повторяющую «Не горюй!».

«Плывем... Куда ж нам плыть?..» И он... находит Миссисипи. Он спускает по этой реке плот, усадив на него своих избранных — Джантанта Кикабидзе и Евгения Леонова, трагикомическую пару — Герцога и Короля. Рядом с ними на плоту главные герои — чернокожий Джим и белоголовый мальчик, которому суждено олицетворить бессмертного Гекльберри Финна... Каждого из этой четверки можно назвать пропавшим человеком, совсем пропавшим, но — человеком! Все они плывут по величавой, могучей реке жизни... На берегах царят жестокость, насилие, нравы расистского края, тупость и ханжество обывателей. И нет счастливого города, нет свободного штата, куда стремятся Гек и Джим, окутанная туманом река пронесит плот мимо мрачного берега...

Сценарист В. Токарева и режиссер Г. Данелия сделали сюжетом и смыслом фильма «Совсем пропавший», быть может, самую глубокую грустную мысль твеновского романа (которую мы нередко пролистываем, полагая само собой разумеющейся, упиваясь жизнью, юмором, увлекательнейшей интригой «Приключений Гекльберри Финна»). Они воплотили именно ее, осветив свою кинокартину прекрасным светом гуманизма, придумав ей возвышенный финал. Гек и Джим великодушно прощают не раз предававших их «царственных» обманщиков, униженных, жестоко избитых, и вновь сажают их на плот, который теперь без всякой цели и надежды плывет по широким водам Миссисипи.

Но за авторскую интерпретацию пришлось расплатиться дорогой ценой. Фильм «Совсем пропавший» оказался, скорее, кинематографическим размышлением по поводу твеновского романа, нежели его прочтением на экране. Неизбежная стилизация, условность кинематографических решений не стали безусловностью, ароматом жизни, которыми дышит каждая страница романа.

«Совсем пропавший» был прохладно встречен критикой, почти не замечен взрослым зрителем и, в конце концов, отнесен... к показу на школьных киноутренниках.

Это один из самых драматических моментов творческой биографии Данелия. Посудите сами, в 1973 году Данелия было сорок три года. Он уже тринадцать лет в кино. В совершенстве владеет профессией. Но его буквально швыряет из стороны в сторону. Он не может закрепиться на чем-то. Картины стоят особняком — каждая! Всякий раз приходится начинать почти заново...

Кто же он? «Я не считаю себя комедиографом, — заявит сам Данелия в ту пору, — для меня смех не самоцель, хотя, может быть, я бы тоже мог снимать просто смешные фильмы. Для меня смех — я, наверное, просто иначе не могу — это метод рассказа о чем-то. Мне ка-



«Совсем пропавший»

жется, что если «это» подать с юмором, будет более доходчиво и не так навойливо!» Итак, не комедиограф. Но кто же?..

И вот новый головокругительный прыжок. От широких, плавных, сверкающих вод Миссисипи — к водопроводным бачкам и финским раковинам в цветочках. От Гекльберри — к Афоне.

Опыт
городской
комедии

Смех в кинозале свидетельствует о великолепной узнаваемости жизненного материала. Ситуаций. Деталей. Общего положения. Каждой из фигур. Маленьких коллективов — будь то бригада водопроводчиков, жёвочская ячейка или добровольное общество «на троих». Наблюденый за нравами, бытовых зарисовок. Мгновенных портретов, все более метких, мастерски отточенных.

Прекрасный комедийный и характерный актер Леонид Куравлев (Афоня), игравший и предприимчивых жуликов, и знаменитого Робинзона Крузо, и озорных простодушных рабочих парней, на сей раз оказался в довольно затруднительном положении. Афоня на первый взгляд точно такой же, что и те, прежние парни-работяги. Веселый. За словом в карман не полезет. Может и выпить. И подраться. Но и работать умеет. Да, он как будто такой же, как, скажем, Пашка Колокольников («Живет такой парень»). И все-таки — не такой. Иное заметил Даниеля в знакомом жизненном типаже. Заметил он, что под радужной оболочкой жизнь Афоня пуста, как и его холостяцкая квартира. Спецовка и берет на службе, яркий галстук и модный костюм на танцах. Твердая получка — и нетвердо стоящие на ногах вечерние дружки-собутыльники. Вот, пожалуй, и все. В Афонинной голове не задерживаются сколько-нибудь серьезные мысли о жизни. Да и о чем думать? Есть раз навсегда усвоенная поза разбитного, оборотистого парня. Есть на любой случай готовый набор словечек, острог, «крылатых выражений». Все неприятности — как с гуся вода. Есть еще и сознание некой «дефицитности» своей профессии: ведь жилец беззащитен перед лопнувшим краном или прохуdivшимся бачком. Сантехник, как Фигаро, спешит к нему на помощь: три рубля там, а уж здесь за какой-нибудь неописуемо прелестный умывальник в цветочках или розовый, как фламинго, унитаз можно «содрать» тройную цену... Такие люди, как Афоня, любят при случае называть себя «работягами». А между тем, замечают авторы, мало-помалу они превращаются в деляг, эксплуатирующих свою рабочую профессию.

Стремясь обрисовать Афоню в натуральную величину, Даниеля шаг за шагом следует за своим, словно бы и не ведающим об этом героем. То на танцплощадке заставляет он Афоню томно кружиться в атлетических объятиях накрашенной девицы; то вместе с ним, насвистывая,



«Афоня»

собирает чемоданчик с инструментом, ровно в 18.00 покидая затопленный подвал дома, где из прорвавшейся трубы хлещет вода, вовсе не считаясь с тем, что Афонин трудовой день кончился; то ведет его на скучнющее собрание, где сонные сослуживцы в сотый раз разбирают проступки Афони и «реагируют» на них... Каждая из подобных сценок сама по себе — великолепная комедийная зарисовка быта, характеров, нравов. И вместе с тем — это всякий раз новый точный штрих к портрету киногероя. Даниеля умеет почувствовать и обнажить комическое там, где мы, казалось бы, вовсе не ожидаем его встретить. Это узнание смешного в самой обыденной, подчас скучной оболочке и есть острое, зоркое комедийное зрение — дар, которым счастливо владеет режиссер.

Нарисовав меткий и нелюбезный портрет героя, Даниеля задал нам (и прежде всего самому себе) нелегкий вопрос: как быть с Афоней? Как жить Афоне?

На сложные вопросы настоящее искусство (в отличие от казенных собраний, высмеянных в киноленте) не отвечает с категоричностью. Искусство отвечает исподволь. Задумываясь. Анализируя. Подсказывая что-то зрителям и герою. И этот умный, доброжелательный голос авторов мы постоянно слышим в картине. «Нельзя жить только для себя, — говорит Даниеля. — Нельзя существовать бездуховно,

бесчувственно». Пижама в горошек, макароны в кастрюле, хоккей по телевизору, получка, добросовестно донесенная до дому, — все это еще не образует полноценной жизни. Иногда человек живет серо, даже когда у него умывальник в «цветочках». Нет, Афонин покой все-таки основательно расстроившись авторами фильма. Киногерой понимает в конце концов, что ни с черного хода, ни с порога санузел не шагнешь к людям. Он видит в конце концов, что не существует и идиллической деревни его детства (в которую можно сбежать от самого себя и от жизни). Ставни опустевшего дома давно заколочены.

Как жить Афоне?

Обычно в комедии трудно приживается лирическая тема — скажем, любовь, изображенная сильно, светло, серьезно, без всяких скидок на комедийность жанра.

Данелия любит вводить в ткань своих комедийных картин подобные «чужеродные мотивы», подчас именно из них извлекает главный смысл происходящего. Так и в этой новой кинокомедии с первых же эпизодов заявлена любовь — как ни странно, испытываемая именно к Афоне. Любовь с первого взгляда, преданнейшая, чистейшая и по-детски упрямая. Любовь к Афоне, которую несет в себе совсем юная девочка Катя. Любовь, естественно же, не оцененная бывалым Афоной, казалось бы, вообще по странности, случайно залетевшая в этот фильм.

Но с какой же неудержимостью светлого весеннего ливня врывается она в этот фильм — вопреки всем несуразностям, нелепицам Афонинской жизни, вопреки его равнодушию и бесчувственности — так победно, радостно, счастливо живет она в этой комедии, что вдруг понимаешь: нет, это не просто «лирическая линия», «сюжетный ход», «мотив». Это и есть та самая, другая, настоящая жизнь, которой позарез не хватает и неустроенному Афоне, и благополучному Коле, и элегантной красавице из «художественных сфер», подбирающей умывальник под цвет своих русалочьих глаз. Понимаешь, что это и есть та самая полная мера жизни, которую любовь образно, поэтически олицетворяет в этой картине. И когда в финале (пусть с солидным опозданием) поймет это и сам Афоня, кинокомедия кончится, потому что смешное уступит место серьезному, а мелочное, пустое — значительному и настоящему.

С рубежей «Афони» начинает вырисовываться общность картин, которые теперь снимает Данелия.

Прежде всего это сегодняшний день. Никаких погружений в прошлое, в пленительную и забавную старину, в область гротескового и фантастического.

«Миминно» — не расскази эту историю Данелия — легко можно перевести в весьма шаблонный «нравоучительный» фильм. Провинциальный летчик (спортсмен, актер), мечтающий о карьере и столичном размахе. Осуществление мечты (сборная страны, столичный

театр). Сколько подобных кинолент перевидали мы на черно-белых, цветных и голубых экранах! Испытанная схема преодолена авторами «Мимино» изначально, в самом истоке замысла. Фильм не о том, как делать карьеру. И не о том, что ее вовсе и не нужно делать. Он не о выдвигении и продвижении. Фильм о том, как не потерять самого себя, остаться самим собой.

Можно сказать так: во второй половине 70-х годов Георгию Данелия понадобилось снять фильм, размышляющий о месте человека в жизни, о родной ему земле, о суетном и прочном, основательном. О Родине — том уголке земли, где ты живешь и который ты можешь потерять, порой даже не переселяясь в другой город...

Так появился фильм «Мимино».

Звонюк Валико из заграничного аэропорта в Телави, вся драматургия телефонного разговора с незнакомым собеседником — ключ к пониманию фильма.

Случалось вам видеть когда-нибудь Сокола, перевозящего по воздуху баранов? Сокола в стареньком кителе за штурвалом маленького вертолета? Сокола, транспортирующего мешки с мукой, коробки с куриными яйцами и фильмами? Словом, Сокола-транспортника, Сокола — трудягу «малой авиации», обслуживающей горные деревушки Верхней Тушетии.

Понятно, это не символ, не аллегория, а только прозвище да позывные вертолетчика — героя фильма «Мимино». И все же современный, так сказать, процветающий Сокол рисуется иным. Вот в белоснежном отутюженном кителе, сопровождаемый эскортом прелестных стюардесс, он шествует по бетонированной дорожке к своему сверхзвуковому лайнеру. Вот дерзко и радостно пересекает трансконтинентальные пространства, смотрит увлекательную телепередачу в Брюсселе, звонит из Нью-Дели в родной и зеленый Телави, приобретает игрушечного крокодила в Нью-Йорке. Словом, парит и живет.

Собственно, и то и другое случается в жизни Мимино. Да, это он скромный трудяга-вертолетчик, а потом по счастливому стечению обстоятельств — респектабельный шкипер воздушного корабля, курсирующего над всей планетой. Так что же лучше, удачливее, солиднее — положительнее, как говаривали в старину? И почему, с какой это стати, едва вкусив пьянящего ветра страстний, киногерой бросает белоснежный лайнер и трансконтинентальную трассу, чтобы вернуться в горы — к старенькому вертолету, к баранам, к будничным полетам, в затерянные горные деревушки? Чудак? Нет, нет. Мы как-то незаметно привыкли списывать на счет чудачек поступки ясные, нормальные, естественные...

Нет, не понять ни Мимино, ни фильма, ни, верно, самого Георгия Данелия, если приложить к этому сюжету мерки меркантильные, соображения, так сказать, «здравые», измерения человеческой высоты рублем, карьерой, вещным благополучием.



•Осенний марафон•

Надо взглянуть на положение вещей с высоты зеленых гор, над которыми трудолюбиво кружит Мимино. Надо видеть мальчишек, мчащихся к нему навстречу, зайти в сельский дом, заглянуть в глаза старика, девушки, ребенка... Надо увидеть, почувствовать *землю людей*, которую и Сент-Экзюпери открывал для себя с борта маленького почтового самолета. Надо понять этот уголок родной земли. Ощутить его Родиной.

Чудачество это или жизнь?

Надо познать цену простых вещей. Разобраться в тысяче простых вещей. Ну хотя бы понять, почему нарядная люстра, будь она трижды венецианской, — жалкое бутылочное стекло рядом с автомобильной покрывшей, подаренной другу от чистого сердца: «Возьми, продай, купи себе поесть, ведь у тебя нет денег»..

Надо иметь сердце. Надо увидеть Мимино в родных горах, увидеть Сокола в высоком деревенском небе. Увидеть саму деревеньку — с такой пронзительной узнаваемостью близких, родных людей, их жизни, быта (брось с неба помидор — он обязательно угодит на сковородку пастухов, и они кивнут одобрительно, усмехнувшись твоей шутке). ...И ты сам здесь всем близок, понятен, необходим.

Надо прожить хотя бы несколько дней в гостиничном номере вместе с Мимино и Рубиком Хачикианом, грузином и армянином, случайно

повстречавшимися в Москве. Прислушаться к их неторопливым беседам и пылким ссорам, побыть с ними на пиру и в беде. Надо понять их — шофера и вертолетчика, знающих цену простым и прямым дорогам, семьям, близким, истинным друзьям, лобно и долме, Дилижану и Телави...

Незадолго перед премьерой мы спросили у режиссера: «О чем ваша новая картина?»

— Фильм для меня никогда не укладывается в формулировку «о чем». Я узнаю об этом позже, вычитываю у критиков и говорю себе: «Ага, братец, так вот о чем, оказывается, ты снял фильм». Помоему, сказать об этом так же трудно, как сказать, о чем тот или иной человек. Так вот, мой новый герой — вертолетчик, который из самой глубинки переходит работать на международные авиалинии. Все чудесно. Отличная работа. Москва, прекрасное положение... Но вдруг он осознает, что живет неправильно. Кажется, достиг всего. Летает себе по всему миру. Но, как магнит, его тянет к себе маленькая родная деревушка, сельский аэродром, вертолет, на котором возил он баранов и всякую всячину... О чем это? Может быть, о человеке, который не успокоился, сумел вернуться к самому себе? Может быть, о чувстве Родины, об этом очень конкретном осязаемом уголке родной земли? Мне хотелось снять сказку, вернее, полусказку... Я вообще никогда не пытался изображать «жизнь как она есть». Старался отбирать то, что мне надо. Есть простая формула восприятия киноискусства: увидев настоящий фильм, я беру с экрана кусок жизни, согретый земным теплом, умом, сердечностью, волнением авторов, их прекрасным мастерством, беру как духовную ценность, как нечто новое и необходимое мне в жизни. В фильме «Мимино» эта формула выражена и осуществлена полностью.

И, наконец, «Осенний марафон» — фильм, подводящий итог уже сделанному режиссером Георгием Данелия и открывающий перед ним еще не изведенное пространство следующего десятилетия.

«Осенний марафон» получил всеобщее признание, союзные и международные премии, десятки положительных рецензий, широкий отклик зрителей, вступивших в горячие споры о жизненной истории, которую рассказали Александр Володин и Георгий Данелия. Фильм, всем полюбившийся, всеми принятый безоговорочно, был, однако, понят очень по-разному, истолкован подчас с диаметральной противоположностью.

Для многих зрителей, профессиональных критиков фильм стал своеобразным разбирательством «дела» Андрея Павловича Бузькина, «горестной жизни плута», который никак не может порвать с нелюбимой женой и соединиться с любящей его девушкой, не умеет отказать нахальной коллеге, эксплуатирующей его талант, хаму, отнимающему его драгоценное время, и позволяет всем сидеть у себя на голове. По такой трактовке перед нами — тип, который своей слабохарактер-

ностью и мнимой добротой есть жертва хитрой мимикрии, компромиссов с собственной совестью.

Дело в том, что Бузыкину свойственны интеллигентность, деликатность, жалость, сострадание, боязнь обидеть человека. Худо уж это или нет, но те же качества исконно присущи были, скажем, многим героям русской литературы, которые и страдали и мучались, но изменить себя не могли, не слушались советчиков и не умели резать в глаза спасительную правду-матку. Не мог Андрей Болконский честно признаться своей жене Лизе, что не любит ее, а когда она умерла, долго и сильно горевал, вовсе не радуясь обретенной свободе. А пушкинская Татьяна? Почему так плакала она, когда ей предстояло отвергнуть Онегина? Почему (порой об этом спрашивают на школьных уроках) не ушла она от мужа, которого не любила?.. А князь Лев Николаевич Мышкин? Не двойственно ли его слабохарактерное метание между Аглаей Епанчиной и Настасьей Филипповной, не правильнее ли было Аглаю осадить, а Настасье Филипповне, отнюдь не собираясь венчаться с ней, намекнуть на ее позорное прошлое?.. Почему, наконец, чеховские герои так часто подчинялись в жизни людям сильным, грубым, страдали от напора самоуверенных и всезнающих?!

Нет, не о моральной и социальной вине Андрея Павловича Бузыкина ведут с нами разговор авторы «Осеннего марафона», рассказывая историю, внешне смешную, полную самых забавных, гротескных перипетий. Да, конечно, очень комично, что у затырканного Бузыкина называют на руке часы: «Не опоздай!» Жанр — есть жанр, а смысл остается смыслом.

Благородство и эгоизм, талант и посредственность, жесткая поступь супермена и прерывистый бег усталого человека — эти, научно выражаясь, антиномии никак не предстают в фильме в четкой раскладке «по персонажам». Это, скорее, фильм о тяжелой ноше жизни, которую человек обязан нести, не сбрасывая, целиком, терпеливо, о нашем долге перед близкими, хоть и трудно решить, как же лучше и как надо этот долг выполнять... И, конечно, Георгий Данелия должен был сделать такой фильм — самую, наверное, близкую его собственной душе картину, где так называемая «морально-этическая проблематика» усложнилась по сравнению с его предыдущими работами, видение жизни стало тоньше, мудрее, а изображение приобрело дополнительный объем и многомерность, не утратив лиризма, комедийности и иронии, чуть печальной, а, может быть, и не «чуть»...

Союз режиссера с драматургом Александром Володиным оказался счастливым, прекрасный володинский текст перелился в кадры редкого кинематографического изящества, простоты, непринужденности, за которыми, однако, — безупречное чувство стиля, жанра (а это в итоге современная трагикомедия), ритма, колорита. Осенний Ленинград — новая для режиссера натура, новая «география» — схвачен в своей атмосфере так свежо, так любовно. Вспомним хотя бы, каза-

лось, хрестоматийные виды набережной Невы, снятые из окна пышной «петербургской» коммуналки, или еще — чисто данелиевская композиция, где сама пластика несет в себе трагикомедийное звучание: группу грибников с пустыми лукошками на опушке загородной рощи, нелепость, «нонсенс», за ним последуют пьяный скандал и вытрезвитель, но сейчас все равно жизнь прекрасна, как этот осенний лес.

...Можно многое сказать о благородной красоте, серьезности и грустной иронии картины, в которой гармонически слились все слагаемые этой метафоры, — «Осенний марафон», все грани режиссерского мастерства. Но нам показалось существенным, необходимым повести здесь разговор о самом понимании фильма (наверное, и жизни), о ясном и незамутненном взгляде на предметы и людей, о том средстве душ художников и зрителей, которые позволяют увидеть реальную перспективу «Осеннего марафона».

В творчестве Данелия мы с радостью ощущаем нарастание (упорное, упрямое, трудное, хоть это и не видно зрителям). Нарастание режиссерского мастерства — его отточенности, непринужденного изящества, гармоничности. Нарастание, укрупнение, углубление раздумий художника о жизни — именно здесь можно увидеть и вычертить наконец последовательную, восходящую линию таких разных и будто бы вовсе не перекликающихся картин Данелия.

И еще одна, наверно, самая главная черта. Комедийное творчество Данелия — великолепный инструмент реалистического изображения, исследования жизни. Его картины не просто одаривают нас всеми щедротами комедийного жанра, смешат и печалат, не просто увлекают остроумием мысли, условиями игры, блеском исполнения и, как говорится, в конце концов «заставляют задуматься о жизни». Нет, они и сами — эта жизнь, образно претворенная на экране, ее безусловные реалии, ее проза, лирика, драма — словом: мы с вами, высвеченные лучом комедии.

...Ну а что же у него впереди? Каким, не заглядывая далеко, будет... хотя бы его следующий, десятый фильм? Не знаем. И сам Данелия уверяет, что сейчас знает об этом не больше. Есть в его творчестве прекрасная непредсказуемость. Продолжит ли он линию фильмов-портретов? Поставит ли вдруг... мюзикл? Встретимся ли мы с новыми киногероями в его родной Грузии или родной Москве? Не знаем.

В этой книге о Георгии Данелия рассказывают его коллеги — кинематографисты, писатели, кинокритики. Весь сборник, как и настоящая статья, не претендует на исчерпывающую полноту характеристики, ни тем более — на окончательные суждения и неукоснительно выверенные оценки. Напротив, авторы сборника, будучи единодушны в главном, порой вступают друг с другом в невольный спор по частностям; противоречивые мнения иногда сталкиваются — творчество режиссера предстает в разных ракурсах. И это, как нам кажется, делает его портрет более живым и многогранным.

1



Грани таланта

Я хорошо знаю семью Дanelия. Давно знаком с его матерью Мери Анджапаридзе, с Верико Анджапаридзе, с Михаилом Чнаурели. Я познакомился с ними в самом начале моего пути в кино. Когда я начинал, Георгий Дanelия был еще мальчиком. И я никак не мог подумать, что пройдут годы и мы будем работать вместе.

Я знал, что Дanelия закончил архитектурный институт. Но когда он оставил свою профессию и поступил на Высшие режиссерские курсы, это было, пожалуй, закономерным: большую роль сыграл здесь климат его кинематографической семьи.

В 1959 году Дanelия и Таланкин предложили мне сыграть роль Коростылева в их первом фильме «Сережа». Моя актерская судьба складывалась в то время не очень удачно, и, честно говоря, я без особого энтузиазма принял их предложение. Они были тогда совсем молодыми ребятами, не очень-то искушенными в режиссуре, и я вел себя с некоторым превосходством. Помню, я опоздал на съемки в Краснодар. Как только я появился на площадке, ко мне подошел Дanelия и сказал строго: «Как вы, народный артист, могли опоздать на съемку к молодым режиссерам!» Эта способность говорить без пиетета самые резкие слова — одна из главных черт Дanelия-человека. В нем заложено огромное чувство правды и справедливости, чувство товарищества и дружбы. При таланте это воистину неоценимые качества.

Таланкин и Дanelия. В свое время я пытался понять, почему сошлись два этих человека. После «Сережи» их пути в искусстве разошлись, они снимают очень разные фильмы, но тогда они работали удивительно дружно. Где-то они обращались и ко мне за помощью, и я с радостью помогал им. Но это не была опека над молодыми, это было настоящее содружество.

Когда «Сережа» был готов, нашлось немало критиков, не сумевших в полную меру оценить его достоинств. Сам факт, что фильм повезли в Карловы Вары, многим казался удивительным. А между тем показ картины на фестивале выглядел в настоящее событие. Маленькая скромная лента получила Большой приз фестиваля. Я был свидетелем начала и первого триумфа молодых режиссеров.



«Сергея»

Возвращаясь к сегодняшним дням, скажу, что оба они не поддались соблазну первого успеха и выросли в настоящих художников. А сколько молодых режиссеров, не менее удачно дебютировавших в кинематографе, не могли впоследствии оправдать связанных с ними надежд!

Творческий процесс — вещь сложная, особенно в таком искусстве, как кинематограф. Создавая произведение, художник всегда идет от некой идеальной модели, от мысленного образа. И, как правило, эта модель крайне редко бывает идентична конечному результату деятельности — самому произведению искусства. Необходимо определен-



«Сереза»

ное мужество, чтобы признать, что ты не сумел полностью осуществить свой замысел, нужно определенное время, чтобы осмыслить причины, помешавшие тебе. В конце концов, нужно постоянное недовольство собой. Когда человек восторгается тем, что он сделал, — это плохо. Предельно критическое, даже беспощадное отношение к сделанному является, пожалуй, самой сильной чертой характера Данелия, и в этом, на мой взгляд, заключается источник его роста как художника.

Данелия снял девять фильмов. Не много, но и не мало. Во всяком случае, этого достаточно, чтобы сказать: в нашем кино нет другого такого режиссера, как Данелия. Его дарование удивительно органично, к тому же он наделен совершенно неповторимым пластическим видением. Когда-то мне довелось посмотреть раскадровки Данелия к фильму «Сереза». Каждый режиссер рисует кадры своего будущего фильма, но его раскадровки поразили меня. Передо мной был не просто абрис будущего фильма — передо мной был настоящий фильм, только созданный с помощью карандаша и бумаги. Каждый персонаж в этом фильме имел свою индивидуальность, судьбу, характер, свою собственную линию поведения. Меня поразило не столько мастерство Данелия-рисовальщика, не столько его умение быть предельно точным в передаче мимики человеческого лица и пластики человеческого тела, сколько неповторимость и оригинальность его художественного

видения, какой-то мягкий юмор, озаряющий светом удивительной доброты и человечности все созданные им образы.

Фильм «Не горюй!» раскрыл еще одну грань таланта Даниеля — драматизм. Но этот драматизм — необычен. Фильм «Не горюй!» является, быть может, единственным в своем роде образцом сложнейшего жанра трагикомедии в нашем кино. Порой мне кажется, что весь этот фильм создавался ради одного монолога Серго Закариадзе. Он никого не может оставить равнодушным. В сочувствии — залог понимания произведения искусства зрителем. Воздействие лишь на мысли человека никогда не может вызвать сочувствия, не побуждает к состраданию. Это должно лежать в области чувств, в области подлинности. Зритель даже может не отдавать себе отчета, какими средствами на него воздействуют, но о таком произведении он будет помнить долго.

В последних работах Даниеля я вижу почерк большого художника, большого мастера, владеющего сложнейшим ремеслом режиссуры. Но обманчиво впечатление легкости, «единого дыхания», которые оставляют его ленты. Он работает напряженно, с полной отдачей, становясь все более требовательным к себе. Я знаю, например, что у Даниеля было несколько вариантов сценария фильма «Совсем пропащий». Сначала это была антиамериканская картина, выстроенная по формуле отрицания голливудского стандарта. Затем сценарий, напротив, стал страшно выстроенным, почти американским. Конечный результат — сам фильм — уже не имеет ничего общего ни с тем, ни с другим вариантом. Это закономерно. Ведь картина рождается трижды. Сначала сценарий, затем отснятый материал, потом, монтируя, ты создаешь уже третью картину.

На площадке Даниеля необыкновенно подвижен. Быстрота и легкость — его неотъемлемые качества. Он постоянно импровизирует, и порой оператору бывает трудно угнаться за ходом его мысли, за его творческим процессом.

В каждой картине Даниеля неизменно присутствует доброе начало. Он может обращаться к самым запретным темам, все злое очищается, проходя через доброту и чистоту этого художника. Потому мне так близки его фильмы.

Есть понятие «характерного» кинематографа, но оно не может в полную меру передать всю неповторимость художественного видения этого режиссера. Шарманщик, Аптекарь и Цирюльник из фильма «Не горюй!», Гробовщик и мисс Уотсон из «Совсем пропащего»... Уже во внешнем облике этих персонажей ясно «читается» судьба и характер, подмеченные прозорливым и лукавым взглядом художника. Мне кажется, что в этом своем пристрастии к выразительному, характерному персонажу Даниеля близок Феллини.

Нельзя не сказать еще об одном качестве Даниеля — его музыкальной одаренности. Он присутствует в музыке всех своих фильмов.



•Сережа•

Но это, пожалуй, не главное. Во многих его работах драматургия и образительный ряд не только слиты с музыкой, но и сами являются эквивалентом. Его фильмы музыкальны по своему драматургическому строю, по монтажу, по ритмике чередования сцен и эпизодов.

Вот может, я открою тайну Данелия, но с каждым годом он все ближе подбирается к роману Гоголя «Мертвые души». По-моему, он уже созрел для этой работы, но у него самого есть на этот счет внутренние сомнения. Он считает, что «Мертвые души» должен поставить русский режиссер. Конечно, природа юмора, темперамент, легкость, изящество, присущие ему, — это грузинские качества. Однако такой фильм, как «Не горюй!», мог создать художник, сумевший подняться над национальной ограниченностью. «Не горюй!» — фильм, конечно, грузинский, но в большей степени это проваждение, в котором понятия «национальное» и «интернациональное» обрели свое органичайшее единство. И произошло это потому, что Данелия — настоящий художник и большой мастер.

*Школьное
сочинение,
посвященное
другу*

Мое отношение к творчеству Георгия Данелия предвзятое, бесспорное и окончательное. Все то лучшее, что создано им в кинематографе, я отношу к своим личным праздникам.

Странный, уникальный свет ложится на его героев, на события и предметы, и мы надолго запоминаем происходящее. Со временем реальные сюжетные контуры стираются в памяти, но образ той или иной вещи, ощущение ее навсегда остаются в нас.

К своему первому фильму, к «Сереже» (снятому совместно с И. Таланкиным), Данелия пришел из детства. Я помню широко открытые, вопрошающие глаза Сережи, в которых мир отражался первозданно, полный тревог и мучительных вопросов.

Маленький мужчина обрел жизнь, и рядом с ним, в далекой стране детства, трудился и создавал кинематографическую повесть о нем его друг, режиссер Георгий Данелия. «Сережа» был фильмом нежным и мужественным.

В течение последующих лет Данелия окончил с отличием школу смеха и грусти.

...Москва. Яркая, пестрая карусель большого города. Прыгающие капли дождя — словно веселые чертики. Лицо юности. И рядом лицо девушки. Сияющий мир семнадцатилетних. И первое чувство — глупое, как удар колокола. Звонкий, хмельной фильм. Такой мне вспоминается лента «Я шагаю по Москве», написанная акварелью, светлыми и прозрачными красками.

...Приключения гражданина Травкина, биологического феномена, обладателя тридцати трех зубов, проходили под знаком едкой иронии с частыми перепадами в сторону сарказма. «Тридцать три» — веселое зрелище, одетое в строгий, чопорный костюм памфлетного покроя.

Что же было потом? Неожиданное восхождение на Кавказский хребет. Через заснеженные вершины Кавказа была перенесена на обетованную грузинскую землю повесть француза Клода Тилье «Мой дядя Бенжамен».

Никогда еще Георгий Данелия не был так близок к своей природе художника, к самому себе.



«Не горюхи!»

...«Не горюй!» — в самом названии расшифрованы смысл картины, суть. «Не горюй!» — клич, обращенный к тем, кто испытал отчаяние? Высшая мудрость добрых и сильных? Узкая полоса надежды, заманившая доктору Бенжамену целое небо? Или это история души, которая остается нежным, зеленым лугом во все времена года? Думаю, что сплав всего этого.

Фильм «Не горюй!» — трагическая комедия. Панорама человеческих душ и судеб. И как исходная точка в оценке всего земного — сердце доктора Бенжамена.

Да, он был гладиатором в своем провинциальном городке, этот несправимо благородный и честный Бенжамен. Приобщив нас к его судьбе, Дanelия отказывает нам в праве созерцать. Он заключает нас внутри событий, дабы мы постигли до конца вкус радости и потерь, вкус истины, вкус неподдельной красоты и горя. Время чувств и переживаний обрушивается на нас с полной силой.

Достоверность образов в картинах Георгия Дanelия поразительна. В «Не горюй!» ему удалось создать редкий по своей силе и цельности исполнительский ансамбль: Серго Закариадзе и Евгений Леонов, Верико Анджапаридзе и Софико Чнаурели, Анастасия Вертинская и Сергей Филиппов — они приходят на экран из недр полнокровных биографий, с грузом неподдельных переживаний и забот, привычек и комплексов. Невидимые нити взаимных отношений, симпатий и антипатий, кровных или мелочных интересов связывают между собой героев, и короткое экранное действие возникает как отражение долгих и давних процессов. Мне дорог Дanelия еще и потому, что он творит своего героя, созидает его. Он растворяется в актере, в пластике, в музыкальном аккорде. Он перестает существовать — он теперь тысяча деталей кадра. Тысяча деталей, приведенных в общую, единую гармонию. Это и есть в конечном счете искусство режиссуры. Ее таинство.

В ленте Георгия Дanelия изображение становится плотью и духом кинематографа, его иероглифом. Поэтика его картин берет свое начало в метафоричности изображения, в насыщенности пластического решения. Неопценима роль Вадима Юсова в осуществлении этого процесса.

Чувство ритма глубоко присуще творчеству Дanelия. Оно в актерах, в пейзажах, в деталях. В движении камеры и конструкции кадра. В цветовом решении фильма. В его монтажном строе. Отсюда возникает ощущение музыкальности фильма в целом.

Я вспоминаю в картине «Не горюй!» эпизод, в котором старый Леван устраивает себе поминки при жизни. Мудр и печален Леван на закате своих дней. Вокруг него пестрая, яркая ярмарка жизни. Движение камеры, ее скольжение таят в себе этот ритуал прощания. Вокруг буйствует голос вина, резкие, упругие контуры человеческих тел, в которых сила жизни утверждает себя. Но сырой воздух печали



«Не горюй!»

уже ощущается в красках. Око кинокамеры задерживается на миг на не в меру раскрасневшемся лице застольного трибуна. Прекрасен и уникален язык трагической комедии!

...А потом я совершил путешествие по Миссисипи. Я был, естественно, не один. Со мной был отважный и неистребимый Гек, на которого может положиться половина человеческого рода, включая Джима и меня; были еще двое пресмешнейших подлецов — герцог Бриджуотерский и Его Ничтожество дофин Людовика XVI и еще много незабываемых лиц: от грозного и жалкого Папаши до восковой мисс Уотсон.

Каждый образ отточен и завершен. Согласно авторской воле, он занимает свое место в паноптикуме.

Во главе когорты — загорелый, обветренный Гек. Сильный Гек. Любящий драться и жаждущий победы. Справедливый Гек. Друг своих друзей и враг своих врагов.

Кинолента «Совсем пропащий» скрупулезно воздвигнута авторским коллективом. Работа художника Бориса Немечека заслуживает самой высокой оценки и пристального глубокого изучения. Вспомним эпизод молитвы с внезапным появлением Папаши. Ярко-белые стены высокого интерьера. Воздух и тот кажется белым и пахнущим медицинским спиртом. Такая чистота вокруг, что даже микробы от тоски померли. И вдруг появляется Папаша. Его лохмотья пропитаны всеми

запахами Северной Америки. Они как вызов, брошенный этой стерильной белизне! Аскетичный интерьер с единственным архитектурным украшением — самим Папашей — Басовым, свалившимся, как в день Страшного суда.

И как дыхание фильма — рожденная его движением музыка Андрея Петрова. В этой скупой и запоминающейся музыке есть образ рока и тихая струя вечернего ветра над Миссисипи. Есть радумье и отчаянное веселье балагана, есть грусть и теплая надежда. И временами ее как будто насвистывает сам Гекльберри Финн.

...Большая река и теплый песок, нежный песок. Вечер. Гек танцует. В этой сцене глубокое ощущение воли. Поющее тело Гека, частица могучей и вечной природы. А рядом жестокий и плохо управляющий собой мир. Вместе с утренним светом Гек войдет в него. В мир, где полковник Шерборн бессмысленно продырявит пулей усталое тело старика Богса, где так же бессмысленно погибнет во ржи маленький светловолосый Бак. Я назвал для себя эти отрывки фильма «эпизодами жути». Они изложены особым языком. Жестким языком криминальной хроники. Обнаженно, бесстрастно, исчерпывающе. Сухим эхом доносится мелодия банджо, и кажется, что время бессмысленно топчется на месте.

...Течет большая река. Заманивая в даль, течет большая река. На ее берегу живут разные люди. Добрые и жестокие. Живут шарлатаны и законодатели, нищие и богатые, живет негр Джим, которому Гек вернет свободу, и это будет для Гека первым и самым смелым шагом к истине.

Последний кадр фильма. Их снова четверо на плоту — двое безнадежно жалких и двое преисполненных надежд. Маленький мир. Очень похожий на большой...

Детство — это самое мудрое и совершенное, что могла придумать природа. Дanelия не мог не снять об этом картину.

«Больше писать не о чем» — так называется последняя глава книги о Гекльберри Финне. Эта фраза прозвучит не менее выразительно в конце моего сочинения, хотя, в сущности, я написал только половину того, что следует сказать о режиссере Георгии Дanelии. Вторая половина касалась бы недостатков его картин.

Я боюсь писать о них. Дело в том, что недостатки картин Дanelия могут оказаться прекраснее их достоинств или в худшем случае такими же хорошими. С этой минуты я уступаю чернилу и бумагу критикам.

Человеческое

Человеческое... Этим словом мне хотелось бы определить то, что привлекает нас в творчестве Георгия Данелия.

...Сюжет картины «Путь к причалу» сводится к следующему: в шторм спасательное судно «Кола» буксирует к последнему причалу назначенный на слом полуразрушенный корабль «Полоцк». Неожиданно принят сигнал о бедствии с лесовоза, потерявшего управление близ опасных скал. Чтобы поспеть на помощь, нужно бросить неуправляемый «Полоцк» и обречь на гибель находящихся на нем четырех человек из команды «Колы»: старого боцмана Росомаху, двух матросов и пятнадцатилетнего уборщика Ваську. Капитан предоставляет право решения этим четверем, и они, после недолгого спора, обрубают буксирный трос. «Кола» спасает лесовоз. Не погибают и четверо героев, выдержавших бой с бушующим океаном.

Романтично? Да, безусловно.

Седые валы, обрушивающиеся на палубу. Суровые голоса моряков, переговаривающихся по радио: «...Дело ваше, судя по всему, табак! Буксир надо отдавать. Как понял? Прием!». Трос, готовый лопнуть на полном ходу, но выдерживающий и... обрубленный!

Столкновение сильных страстей: жизнь или честь? Жизнь или долг спасателей? Страх или благоразумие? Жестокость или мужество? Столкновение характеров: морской волк, сто раз глядевший в глаза смерти, угрюмый и бесстрашный, выбирает жизнь: «Я со смертью вдоволь наигрался... Вы это знаете! А мне сейчас — к причалу дойти надо!» А молодой морячок, свистун и волокита, обладатель усиков и заграничной пестрой рубашки, призывает к самопожертвованию: «Там люди гибнут! Люди! Понял! Мы спасатели! Боцман! Не стучи ложками! Как я людям в глаза смотреть буду! Женам и детям вон тех, которые сейчас там погибнут из-за нас».

И, наконец, когда обрублен трос, — черные скалы, грозно надвигающиеся из тумана, из пены, из брызг, вой ветра, зловещий скрежет разбивающегося о камни судна и перекрывающий все голос боцмана: «Нас заклинило на скалах! Пройду! Трос закреплю на полубаке...» и титаническое единоборство человека со стихиями: волнами, ветром...



«Путь к причалу»

Скажем прямо, все эти захватывающие дух сцены — худшие в фильме. Гораздо интереснее другое.

Гораздо интереснее сцены, прямого отношения к сюжету, казалось бы, не имеющие. Вернее — интересны сцены, образующие сюжет в новом, нетрадиционном понимании.

Вертолет уже вращает огромными своими лопастями, а небритый озабоченный человек, зычно распоряжаясь погрузкой собак и ящиков, отчитывая ясноглазого подростка за какой-то сломанный дизель, пишет записку о вычете двадцати рублей и вдруг, мальчишески и нежно улыбнувшись, меняется с подростком шапками «на память»: берет засаленную кепчонку, а дает роскошный, огромный треух. Так мы знакомимся с Васькой, узнаем о его губительной тяге к технике, приведем к поломке дизеля, и о его арктическом жизненном опыте...

В домишке, названном гостиницей, тепло и уютно, но свободных номеров нет. И мы сочувственно прислушиваемся и к трепотне молодого матросика в заграничной рубашке (это он потом произнесет: «Там люди гибнут! Люди! Понял!») и к укориженным словам пожилого ненца с веселыми глазами, отчитывающего толстую хозяйку гостиницы за то, что нет свободных номеров для Васьки и матроса. Мы проникаемся духом бродяжничества и товарищества, сближающих людей, случайно повстречавшихся на огромных просторах нашей страны.

А когда мы попадаем на борт «Колы», совершающей еще совсем не героический, а обычный рейс, не в шторм, а при нормальной погоде, — мы радостно знакомимся со всеми членами немногочисленного экипажа и с нетерпением ждем подробностей об их характерах, наклонностях, биографиях. И знакомства не обманывают нас. Мы проникаемся глубокою уважением к немногословному капитану, потерявшему семью еще в годы войны и так и оставшемуся одиноким, к толстому механику, отцу семерых детей, с его привычкой безостановочно рассказывать всякие небылицы, и к старпому, придирчивому и язвительному. Мы приглядываемся к этому человеку и не можем решить: взаправду ли он пошляк, высчитывающий всерьез, сколько стоит ему каждое свидание с женой, с которой он видится сорок дней в году, а переводит ежемесячно по полтораста новых, тяжелых рублей? А может быть, под колючей, неприятной внешностью он скрывает справедливость, взыскательность, добросовестность? Правда, увидев на борту медведя, мы на минуту заподозрили авторов фильма в желании «оживить» материал и «подразвлечь» зрителя, правда, и вид и поведение очаровательной практикантки-штурманши заставили нас на минуту усомниться в том, что она действительно хочет стать арктическим моряком, а не манекенщицей и не киноактрисой... Но на неудачные частности мы не обратили особого внимания.

Тем паче, что интересом нашим все более и более овладевал боцман Зосима Семенович Росомаха.

...Сознав, увидев имя Андреева в титрах картины молодого режиссера, я подумал: еще один знаменитый артист, подобно В. Меркурьеву в «Сереже», осветит молодую картину виртуозно разыгранным этюдом на ранее разработанные темы. Эге, да это современный вариант матроса Лучкина из старой доброй картинны «Максимка», ехидно думал я, глядя, как сочувственно косится боцман Росомаха на юного уборщика Васюку... И мне пришлось испытать великое счастье неоправдавшихся подозрений. Боцман Росомаха лишь внешне напоминает прежних героев Андреева. Он — иной. Он тоньше.

Первое знакомство с боцманом отталкивает. С борта «Колы» молодой матрос бросает провожающему его ненецу редкостный в Арктике арбуз. «Моя не надо, моя не привык!» — и ненец кидает арбуз обратно. Матросик снова ему, ненец — снова обратно. И тут в эту игру великодушный грубо вмешивается угрюмый, огромный боцман. Ловко перехватив арбуз, он с хриплым криком: «Кончай балаган!» — шваркает его об сваи. Какая беспричинная злоба!

Взаимоотношения с подростком Васькой лишь сначала напоминают «Максимку». Скоро становится ясно, что вместо нерастраченной нежности примитивной души Лучкина — здесь разочарованность, усталость, печаль. Что же сломило мощного боцмана, что отравило его равнодушием? Мало-помалу мы узнаем о его жизни. Со славой прошел войну, одинок, ни к чему не привязан. Личная жизнь не сложилась,

поэтому резок, груб. Необразован, культурных интересов мало. Лишь на момент мы видим, каким был или мог быть Росомаха прежде. Играя в «настольный футбол», он оживляется, становится ловким, сосредоточенным, упорным. Но, выиграв, остывает, замыкается, черствеет. Андреев играет все эти сцены просто и вместе с тем значительно, весомо. Поэтому сквозь обычные, незначительные события и поступки как бы просвечивает сильный, незаурядный человеческий характер. В полном согласии с режиссером Андреев показывает этот характер очень скупой, экономно. Когда звучит тревожный сигнал «человек за бортом!», Росомаха раздевается и прыгает в ледяную воду — без показного драматизма, но и без геройской небрежности. Он, ругаясь, стаскивает с себя бушлат и плюхается в воду как бы нехотя, тяжело. А человек спасен! Но чтобы совсем развеять ореол героичности, Росомаха надевают после этого поступка элементарным насморком.

Особенно интересно раскрывается характер Росомахи в Мурманске. Он не разделяет сладкие волнения команды, готовящейся к встречам на берегу. Он уныло идет мимо принаряженных, вооруженных гитарой и песней молодых матросов, дружно оборачивающихся вслед проходящей девице. Но по радости, с которой встречает его однорукий человек в тельняшке, выглядывающей из-под пиджака, можно заключить: Росомаха здесь не чужой, его тут дарят и уважением и дружбой.

Но за столом у приятеля, после первой же поллитровки, происходит разрыв. Героические воспоминания, нахлынувшие на однорукого, оставляют Росомаху равнодушным. И расчувствовавшийся фронтовик так оскорбляется за свое прошлое, что выгоняет Росомаху из дому. И тот уходит покорно и равнодушно.

Мы видим его ночью одного на берегу. Вероятно, он где-то еще немало «добавил». Пошатываясь, спускается он по каменистой насыпи и, войдя в воду, начинает топтаться, бить, пинать спокойно набегавшие волны.

Пьяный кураж? Да, но и человеческая трагедия. Он мстит океану, отобравшему всю его жизнь, он оскорбляет стихию, обрешкую его на одиночество, лишившую его — но чего?

И вскоре мы узнаем, чего лишил Росомаху океан. Простого человеческого счастья, любви, семьи.

На следующий день после ночи, проведенной в вытрезвителе, «вырученный» из отделения милиции явительным старпомом, сопровождаемый жалким и мерзким товарищем по несчастью, Росомаха думает только о том, как бы опохмелиться. Но тут происходит встреча.

Из очереди выходит немолодая, поблекшая женщина в аккуратно завязанном платке, в небогатом, наглухо застегнутом пальтишке. Тихо, сдавленным голосом зовет она: «Зосима!» — И всем телом устремляется к нему, и смиряет свой порыв, а на окаменевшем лице сияют большие глаза, полные и радости, и боли, и жалости, и гордости, и надежды.



«Путь к причалу»

Мария и Зосима любили друг друга в трудные годы войны. По случайно оброненным словам, по внезапно вспыхивающим воспоминаниям — «шрам-то на руке остался...» мы понимаем — это было сильное и светлое чувство. Но жизнь раскидала, разлучила их. Она думала — он погиб; ему не с чем было к ней явиться. Шли годы. Все поросло быльем. И вот внезапная встреча вновь всколыхнула их души, заставила досадовать, жалеть, может быть, надеяться...

Диалоги между Марией и Зосимой, как и диалоги в других наиболее удачных сценах, скупы, но богаты подтекстом. Писатель Виктор Конецкий с тонким мастерством освобождает текст от мотивировочных, информационных фраз, которые так трудно и неинтересно произносить актерам, и строит диалоги в лаконичной и вместе с тем жизненной, бытовой манере, где всякий вопрос получает прямой ответ, где между словами остается место и для непронесенной мысли и для выраженного чувства. И артисты превосходно используют возможности диалога. За скупыми, часто незначительными, случайными словами они раскрывают и целые пласты воспоминаний, и вспышки чувств, и нарастающую драматическую борьбу.

Мария выигрывает поединок с Зосимой, она побеждает его женственной добротой, горделивой материнской чистотой, всей столь обычной и горькой прозой прожитой в трудах и лишениях жизни. Она вос-

питала сына: он, вероятно, веселый и нежный, он собирается в вуз, на исторический факультет, а сейчас он на танцах. Она заслужила уважение и любовь окружающих людей: мы видим, с какой сыновней почтительностью относится к ней мичман, которому она стирает сорочки. Каждое слово, каждый жест Соколова наполняет человеческим достоинством, ей удается показать душевную ясную и гармонию своей героини. И поэтому Андреев может очень скудными средствами убедить нас, что в сознании Зосимы произошел перелом, что он теперь будет стремиться вернуть утраченное простое счастье. И мы верим в возвращение и перерождение угрюмого, но трепетного сердцем человека. И мы не осуждаем его, когда он не соглашается обрубить трос и пожертвовать своей жизнью. Мы понимаем — жизнь только что приобрела смысл, и за эту новую для Зосимы жизнь стоит бороться.

Итак, не романтикой подкупает нас фильм «Путь к причалу», а жизненной прозой, тонкими по психологической разработке бытовыми сценами, где в обычных, подчеркнуто повседневных обстоятельствах найдено то, что так необходимо для искусства, что можно определить словом «человеческое».

Мне хочется ответить: и этим, и романтикой.

Сценарий Виктора Конечного и фильм режиссера Георгия Данелня тем и привлекательны, что действие картины «Путь к причалу», ее содержание совсем не ограничиваются происходящим на экране, а простираются за рамки экрана, за рамки сюжета, за рамки произносимых диалогов. Ненадолго, подчас случайно мы встречаемся с людьми, биографии которых трудны и поучительны, характеры которых сильны и своеобразны. Мы не все узнаем об этих людях во время этих встреч. Но за немногим встает большее, а за ним — что-то еще более значительное, масштабное — образ нашей страны, образ нашего времени. Эпизоды фильма, не весьма связанные между собой, не слишком драматичные, ведут нас и к прошлому, и к настоящему, и к будущему полюбившихся нам героев фильма.

Прошлое большинства из них связано с войной. На войне погиб отец Василь, война разлучила Зосиму с Марией, воспоминаниями о войне полон однорукий, воспоминаниями о войне полон и капитан «Колы» Гастев. И если однорукий гневается на забывчивость других, героизирует прошлое, громко взывает к погибшим, то капитан Гастев на редкость немногословен и замкнут.

Прошлому капитана и боцмана посвящена сцена на «Полоцке». Молча, эти сильные, крупные мужчины бродят по полуразрушенному, назначенному на слом кораблю, и из нескольких слов мы узнаем, что они здесь воевали, что многих они здесь оставили, что ни бои, ни боевые друзья не забыты. И тогда мы особенно оцениваем доверие, которое оказывает капитан боцману, — молчаливый упрек во взгляде вместо выговора или взыскания, когда боцман провинился. И тогда большой драматизм приобретает решение капитана бросить боевых това-



«Я шагаю по Москве»

рищей, корабль «Полоцк» и боцмана Росомаху на почти верную гибель в бушующем море, чтобы спасти лесовоз с находящимися там людьми.

Прошлое должно уступить настоящему, и это наполняет фильм романтическим, поэтическим настроением.

Мы верим в будущее героев фильма. Поступит на исторический факультет сын Марии. Станет большим человеком Васька. Будут счастливы молодые матросы. Найдет путь к причалу нелюдимый Зосима. Мария его простила. К ним вернется любовь.

Финал фильма не найден. Красивые фразы, вдруг произнесенные диктором, не могут служить завершением. Но нужно ли такое завершение? Перспектива, которую не дает закончившееся, логически завершённое действие, но которую открывает новый принцип сюжетосложения, удачно примененный в фильме «Путь к причалу», тоже делает фильм поистине романтическим.

Не все сцены, как уже сказано, удались одинаково хорошо, но как не оценить забавные режиссерские тонкости вроде веселой трескотни «Айболита», разносистой мощными репродукторами над пустынным арктическим пейзажем, или стрельбы Васьки из воображаемого пулемета, или карапуза, умеющего набрать телефонный номер, но не могущего дотянуться до аппарата? Но главное достижение режиссера —

в работе с актерами, в умении любовно и тонко рисовать человеческие характеры. Здесь Даниеля показал созревшее мастерство.

Вместо старого и верного драматургического принципа показа решительных, поворотных, кульминационных событий в жизни героя, принципа сосредоточения, концентрации этих событий и развития их перед лицом зрителя современный кинематограф предлагает новый, более тонкий, зыбкий, но не менее интересный принцип: перед глазами зрителя разворачиваются события, произвольно выхваченные из жизненной цепи, но за ними ощущается вся цепь, все широкое, неповторимое, увлекательное многообразие жизни. Этот новый принцип кинематографического сюжетосложения Даниеля использовал не только в фильме «Путь к причалу», но и в «Я шагаю по Москве».

«Я» — это Колька, молодой рабочий метростроевец, которого играет совсем юный и очень обаятельный Никита Михалков. Шагает Колька по своему родному городу Москве в течение одного дня — с раннего утра, с окончания ночной смены, до позднего вечера, до начала следующей ночной смены. Поспать Кольке за этот день почти не удастся. Различные дела и делишки все время подворачиваются ему, разные люди встречаются, случаются всякие происшествия, и многие чувства прямо и непосредственно касаются его открытой и доброй души.

Ничего особенно, скажем сразу, с Колькой не происходит. Ни несчастий, ни бед никаких, слава богу, он не испытывает. И подвигов никаких тоже не совершает. Но полюбить этого парня мы успеваем. Полюбить за неизменную готовность всем помочь, все распознать, вовремя принять участие. Совершенно бескорыстно. Очень энергично. С подкупающей веселостью, с веселящим душу озорством.

Существенные события происходят в жизни Колькиных друзей. С Володей Колька познакомился, собственно, в метро, случайно. Володя, сибиряк, автор первого напечатанного рассказа, впервые видит Москву, впервые разговаривает с настоящим московским писателем и знакомится с девушкой, которую, вероятно, полюбит. Во всех этих событиях Колька принимает непереносимое участие. Он показывает Москву. Он сопровождает Володю к писателю. Он знакомит его с девушкой, которая нравится и ему. Но не слишком досадует на то, что предпочтение отдается Володе.

...Побывав за этот день еще в церкви, в ГУМе, в парке культуры и отдыха, в отделении милиции, Колька с последним поездом метро отправляется на работу. Поднимаясь на пустом эскалаторе, он поет песенку: «Бывает все на свете хорошо, в чем дело сразу не поймешь...»

Эти слова как нельзя лучше выражают содержание фильма. Он полон оптимизма, радости жизни, ощущения, что все на свете хорошо. Но что особенно хорошо и, главное, почему хорошо, авторы фильма не объясняют.

Обаятельный герой, который добровольно, доброжелательно и заинтересованно вмешивается во все, что встречается ему на пути, ко-

точно же, говорит о высоких моральных качествах нашей молодежи, о ее активной позиции в жизни, о хозяйском, равнодушном подходе к окружающему, о чистоте, доброте. Утверждение этих качеств является основной идеей фильма. Но отсутствие у героя четкого, осознанного стремления к чему-либо, отсутствие у него конфликта, трудностей, которые нужно преодолеть, то есть всего того, что в старину называлось единым драматическим действием, создает впечатление легкости, легкомыслия. Милые дети! — можем умиляться мы, старики. Какие они добрые, славные. Нам бы их заботы! Какое счастье, что тревоги их столь мимолетны, что сомнений у них нет, если не считать сомнениями забавные и совершенно наивные колебания Саши начет женитьбы. О безоблачная пора счастливой юности!

Конечно, не такие умиленные, розовые эмоции хотели вызвать авторы фильма у своих зрителей. Но боюсь, что среди многих теплых, светлых, радостных чувств, вызываемых фильмом, умиление все же присутствует.

То обстоятельство, что жанр фильма «Я шагаю по Москве» можно определить как лирическую комедию, не меняет дела. Конфликт в комедии, по-моему, должен быть, а серьезные мысли могут возникать и у смеющегося зрителя. Вспомним «Сережу» — фильм, поставленный в такой же светлой, лирико-иронической манере, с элементами комедийной эксцентричности. Насмеявшись, зритель задумывается над проблемами, возникающими даже перед детьми. После просмотра «Я шагаю по Москве» я думал, что не все так просто, легко и мило в жизни самых беспашанных, самых развеселых парней и девчат. Почему же такие чуткие, талантливые и, главное, такие молодые художники, как Г. Данелия и Г. Шпаликов, прошли мимо сложности?

...В фильме много остроумия, много свежести, его кинематографический язык свободен, современен. Некоторые эпизоды настолько хороши, что хочется их пересказать, но сделать это трудно: их нужно увидеть на экране, настолько они кинематографичны.

Когда в потоках утреннего света по пустынному залу аэропорта, танцую, движется девушка, ощущаешь и радость и беспокойство, как перед дверью в будущее. За стеклом — аэродром, бескрайние просторы страны, огромная кипучая жизнь. А девушка полна собой, своим собственным счастьем. И они сливаются в единый образ: огромная могучая страна и маленькая, танцующая от счастья девушка.

...Образ светлого, беспокойного, многолюдного и радостного города — одно из лучших художественных достижений фильма. Оператор Вадим Юсов после замечательной своей работы над «Ивановым детством» еще раз показал большой талант и крепшее мастерство. Его аппарат, как и требует нынешний уровень киноискусства, подвижен, наблюдателен, активен. Но многочисленные панорамы и наезды, разнообразнейшие ракурсы, следование за движущимися объектами не делают изобразительное решение фильма случайным, инертным. В. Юсов

отлично владеет композицией, умеет ненавязчиво, но внятно выделить в кадре важное, основное, умеет светом создать характеристику природы и помочь актеру сыграть настроение, состояние.

Москва показана Г. Данелия и В. Юсовым увлеченно, свежо, разнообразно. И шумный блеск центральных площадей, и праздничная суета бульваров, и тихая теснота переулков, и движущийся простор проспектов, и уходящие ввысь окна новых корпусов, и толстые бока уютных старых флигельков — все это показано интересно, по-своему. Для москвичей, влюбленных в свой город, есть особая сладость в узнавании на экране мест, в которых происходит кинодействие.

Очень часто я не сразу узнавал в фильме хорошо знакомые дома, углы, проезды. Но, узнав, испытывал двойную радость: неожиданным ракурсом, непривычной точкой зрения Данелия и Юсов раскрывали для меня новую, неизвестную мне красоту Москвы.

Музыка Андрея Петрова, как и в его предыдущей совместной работе с Данелия, в фильме «Путь к причалу», построена на разработке лирической песенной темы. Но это не делает музыку фильма скупой или однообразной. Режиссер и композитор чутко прислушиваются к звучанию города. И в музыкальную ткань фильма входят и звуки радио, патефонов, оркестров, и отдельные фразы популярных мелодий, и поющие и смеющиеся голоса.

Все актеры играют естественно и свободно. Правда, сложные задачи перед ними не встают. Отсутствие конфликта, драматической борьбы делают достаточной естественность в несложных, хорошо известных всем молодым людям ситуациях. И молодые актеры свободно играют самих себя.

Но есть в фильме и серьезное актерское достижение. Это В. Басов в роли полотера. Роль обывателя и пошляка, развязно рассуждающего об искусстве, сыгранна Басовым очень ало, тонко и точно. И особенно забавно то, что, сделав своего полотера вполне достоверным, артист открыто выразил свое отношение к нему — презрительное, ироническое.

Сцена с полотером не имеет никаких связей с другими сценами фильма, она решена как вставной концертный номер. Однако она несет весьма существенную идейную нагрузку: в ней авторы фильма формулируют свои художественные позиции, вернее, те методы, приемы, традиции, с которыми они не согласны и которые стремятся опровергнуть и преодолеть.

Разбирая рассказ молодого сибиряка, пошляк-полотер требует, во-первых, тематической определенности.

«П о л о т е р. О чем рассказ-то?

В о л о д я. Ну... в общем, о хороших людях.

П о л о т е р. Мало!»

Затем полотер, вслед за Чеховым, требует, чтобы висящее на стене ружье стреляло — то есть отбора, осмысленности художественных

деталей. Далее он ищет сути, основной сути и, наконец, хочет правды характеров.

Мне страшновато выписывать эти эстетические взгляды пошляка-полотера, потому что, увы... я их разделяю. Мне хотелось бы большей определенности и вместе с тем сложности ситуаций, деталей, характеров. Мне было бы тем радостнее, чем больше ситуаций, деталей «стремлю» бы, то есть имело смысловую нагрузку.

...Я отлично понимаю, что многие наши молодые кинематографические художники ищут новые, более свободные, близкие к повествовательным драматические формы. Я, сочувствуя этим поискам, сознаю их закономерность. Я приветствовал свободное, фрагментарное построение сюжета в «Сереже» и во «Вступлении», мне нравилось, что в «Пути к причалу» сюжет как бы переливается через края фильма, что судьбы героев шире сюжетных рамок. Я вижу много интересного и в композиции «Я шагаю по Москве». Но я не вижу в ней стержневой, обобщающей мысли, не вижу позиции художников.

И я должен сказать, что тонкий, жизнерадостный и отлично сделанный, этот фильм лишен тематической определенности, ибо его человеческие характеры хоть и привлекательны, но не глубоки, что ясной и свежей мысли я в фильме не усмотрел. Однако я уверен, что Г. Даниеля и Г. Шпаликов найдут такие драматические конфликты, которые раскроют нравственный мир нашей молодежи и такие характеры, которые заставят нас не умиляться, а радоваться, верить и размышлять.

*Свежесть,
талант,
улыбки*

Это картина о совсем молодых людях. Вспоминаешь ее — и хочется улыбаться. Картина начинается с улыбки и кончается ею. Она улыбается всеми своими кадрами и иногда смеется, но больше улыбается. Не актеры в картине, а именно сама картина. Актеры как раз серьезные.

О чем фильм «Я шагаю по Москве»? Ничего особенного на экране не происходит. Вроде и рассказывать-то нечего. Правда, один парень женился, женился очень смешно. Но, честное слово, дело не в этом!

Картина о молодых, о том, что молодость хороша, что молодежь наша прекрасна, что вообще много добрых людей в нашем замечательном городе. Картина о тех, перед которыми жизнь только еще раскрывает двери, о тех, у кого все впереди.

Так о чем же все-таки рассказывает фильм? Начинается он так: на аэродроме курносая девчонка в пестром платьишке смеется и танцует — танцует одна и смеется ни от чего.

А с самолета идет прилетевший из Сибири, со стройки, парень в курточке, и девчонка ему нравится.

Происходит примерно такой разговор:

— Встречаешь кого?

— Мужа! — сияя, отвечает девчонка.

— Ну да? — сомневается паренек.

— Мужа.

— У тебя есть муж?

— Ага!

— Счастливые люди, кого встречают.

— Женишься, и тебя будут встречать.

— В общем, у тебя все хорошо? — спрашивает парень.

— Очень хорошо!

— Но ведь так не бывает...

— А вот бывает.

Это только записка к картине. Больше мы не увидим эту счастливую девчонку. Что до парня в курточке (его зовут Володя), то в вагоне метро он случайно знакомится с молодым круглолицым метростро-



•Я шагаю по Москве•

евским проходчиком Колькой. Колька едет с ночной смены и больше всего мечтает поспать. Но поспать никак не удастся: нужно помочь найти новому приятелю какой-то московский переулок и, кроме того, нужно зашить ему брюки (собака на бульваре порвала), а потом оказывается, что Володиных знакомых нет дома и ему некуда деться. А тут другой приятель, Саша, попал в беду: сегодня у него свадьба, он безумно влюблен, а из военкомата пришла повестка, нужно уговорить военкома дать отсрочку. И потом необходимо помочь жениху купить черный костюм в ГУМе, где в отделе пластинок очень хорошая продавщица



•Я шагаю по Москве•





•Я шагаю по Москве•

Алена, но этот сибиряк Володя что-то слишком уж глядит на Алену, и выходит так, что оба сразу приглашают ее на Сашкину свадьбу... Словом, хлопот много, и никак не удается поспать. Но все так нужно и так интересно: то вора ловить, то прохожих гипнотизировать, то к знаменитому писателю идти, то Сашку с невестой мирить, потому что Сашка немислнно ревнивый... Все это происходит в фильме легко, даже неторопливо. Эпизоды иной раз не заканчиваются — догадывайся сам, что еще было, а действие уже перескочило дальше, дальше.

Множество маленьких и даже как будто необязательных событий на протяжении только одного дня. Впрочем, не таких уж маленьких, если вдуматься, потому что за всем этим хорошее, чистое чувство и хорошая, чистая мысль. Потому что в этих веселых, мнлых, молодых хлопотах — первая влюбленность и настоящая любовь и серьезное начало жизни. Потому что Сашка, женившись, уйдет в армию. Потому что Володя едет к родителям товарища, который погиб на стройке, и теперь ребята ездят в отпуск к его матери, к его отцу, чтобы у стариков было много сыновей. Потому что в картине — хорошие и очень разные люди. И ради этих людей стоит жить на земле, в нашей стране, в нашем городе. Так постепенно вырастает то большое и умное, что стонт за одним днем в Москве. Это большое делается особенно ясно,



•Я шагаю по Москве•

когда вспоминаешь множество безрадостных, хотя иногда и очень талантливых западных картин о молодежи, у которой нет ни сегодняшнего, ни завтрашнего дня, нет доброты, чистоты, нет веры ни во что.

Картину «Я шагаю по Москве» делали молодые люди. Молодой сценарист Геннадий Шпаликов (он сам чуть-чуть похож на младшего из героев — круглолицего Кольку). Молодой режиссер Георгий Данелия. Молодой оператор Вадим Юсов. Молодой композитор Андрей Петров. Молодые, совсем молодые актеры: Галя Польских, Никита Михалков, Алексей Локтев, Женя Стеблов.

Снимали ее весело, азартно, легко и быстро. Это очень важно, и это видно в картине. В ней нет натуги, она сделана изящно, а главное — очень талантливо. Даже широкоэкранность не утяжеляет изображения, не придает ему, как это подчас бывает, ложной значительности. Широкий экран использован Данелия и Юсовым изобретательно и умно. Помимо всего прочего он помогает камере следить за свободно движущимися, как бы ничем не скованными актерами, которые вроде бы и стараются играть перед аппаратом, а живут на экране радостно и просто. И это очень хорошо. Мне особенно пришлось по душе обаятельный Михалков, Стеблов (ревнивый жених) и Польских (продавщица). Отлично играют небольшие эпизоды режиссеры Владимир Васов и Ролан Быков.

Оператор Юсов, которого зритель знает по «Иванову детству», снял Москву свободно, подвижно и очень выразительно. Москва на экране и хороша и похожа на себя. А это случается далеко не всегда. Вдобавок увидели в ней много интересного.

Вот хлынул летний проливной дождь, сплошная белесая пелена, как занавес, опустилась над московскими улицами. Бежит насквозь мокрая девушка, а рядом, как привязанный, велосипедист с зонтиком. Он описывает вокруг девушки вензеля и все норовит прикрыть ее зонтом, а ей это ни к чему...

Вот бежит под дождем жених в черном костюме и галстук бабочкой. Саша наголо острижен: в припадке ревности он решил порвать все, отказаться от отсрочки, он уже остригся, как новобранец, а теперь передумал и стремглав несется в загс...

Вот церковь. Идет богослужение. Несколько старушек. В церковь попадает Колька: ему нужно отыскать владелицу собаки. Он смущен, паренек явно никогда не был в церкви. И прежде всего он вежливо здоровается со священником. Тот, не прерывая службы, удивленно отвечает на приветствие...

Каждый кадр картины радуется веселой изобретательностью режиссера и оператора.

Есть художники, которым творчество дается большой кровью. Человечество с благодарностью хранит имена многих великих страсто-терпцев искусства. Я не называю этих имен, потому что не хочу никаких аналогий.

А есть художники, которые творят, как птица поет, — потому что утро, потому что погода хорошая. Картина «Я шагаю по Москве» снята вот так. Снята, как песнь о молодости. Снята настоящими художниками, хорошими кинематографистами, людьми с отличным вкусом.

О любви к Родине



Дорогой Георгий Николаевич! Поздравляю Вас от всей души с фильмом «Не горюй!»! Это очень хорошая картина. Она добрая, умная, сердечная и безукоризненная по вкусу. Уходишь с нее в состоянии добра и душевного равновесия, самоощущения любви к людям, которые после Вашей картины как бы заново кажутся заслуживающими любви. И еще одно, очень для меня важное. Очень много говорят сейчас всякого о национализме, интернационализме и национальном характере. А мне кажется, что все решается в искусстве тем, истинная и скромная любовь к Родине у художника или нескромная, у Вас — истинная и скромная. От этого, от Вашего мироощущения национальный грузинский характер дан в фильме с интернационалистических позиций, и в этом секрет обаяния Ваших грузинских героев, которых я люблю, чуть-чуть улыбаясь при этом вместе с Вами. Ах, как это важно и дорого сейчас, когда в литературу и искусство все чаще лезут громкие национальные герои, напыщенно любящие Родину и так гордящиеся своим истинно р-р-русским или каким-либо иным национальным характером, что на этот утрированный и самовлюбленный характер и его обладателя и глядеть-то противно. Родина — слово великое, но при этом застенчивое, а национальные характеры, хотя и существуют в природе, но не выражают себя в искусстве средствами плакатной живописи. Ваш фильм очень близок мне и душевно и теми взглядами на жизнь, которые я за ним почувствовал.

(Из архива Г. Даниеля)

Неисповедимы пути комедии

Законы комедии, как и законы юмора, неисповедимы. С присущей им страстью к систематизации искусствознание и литературоведение не раз пытались разложить этот капризный жанр по привычным полочкам, раз и навсегда определить его стилистику: комедия сатирическая, эксцентрическая, лирическая, трагикомедия, комедия ситуаций, комедия характеров... Много было рассуждений о том, что можно и чего нельзя в комедии, нащупывались и утверждались ее принципы и границы... пока новое, яркое, талантливое произведение не разрушало этих с трудом собранных воедино кирпичиков теории. И так было не раз. Вспомним фильм известного французского комедиографа Жака Тати «Время развлечений». Фильм этот окончательно перевернул утвердившиеся понятия о необходимости напряженного, стремительно развивающегося действия в комедии и был, пожалуй, первым в мировом кинематографе образцом бессюжетной комедии. Значит, могут быть и такие драматургические пути юмора?

Итак, медлительный и строгий «поток жизни», и стремительное сюжетное развитие, комедийные бытовые и психологические детали, вкрапленные в жизненный поток, и отчаянный по своей смелости и условности гротеск, и великое множество других стилистических решений допускает сегодня комедийный жанр. Произошло это потому, что на современном этапе развития киноискусства стало ясно: средства выражения еще не определяют полностью жанра. Есть еще такой немаловажный компонент, как настрой и взгляд художника.

Эти раздумья навевают фильм «Не горюй!», созданный Георгием Данелия совместно с молодым драматургом Габриадзе. Эта еще одна очень своеобразная яркая разновидность комедии наводит на мысль о том, что при всем многообразии этого жанра, при всей его теоретической «непричесанности» есть все же одно обязательное условие. Это как бы условие игры, которое комедиограф предлагает зрителю. Почти в каждом отдельном случае это разные правила игры. Итак, принимаешь, а если не хочешь принять — не принимаешь и фильма.

Скажем прямо — эта комедия нравится в Грузии не всем. Многие считают ее грубоватой, нарочито национальной, подразумевая под



«Не горюй!»

этим чрезмерное акцентирование, педалирование колоритных национальных деталей быта и юмора. Эту точку зрения мне не трудно понять. Но я из тех, кто принимает условия игры. А одним из совершенно очевидных условий является то, что авторы предлагают посмотреть наш прекрасный уголок земли взглядом извне. Они смакуют каждую особенность, каждую деталь, как впервые увиденную. Мы привыкли к другой позиции. От «Потерянного рая» до «Необыкновенной выставки» лучшие наши комедии были сделаны с позиции «взгляда изнутри». Но ведь можно принять и этот, другой ракурс. Он тоже интересен.



• Не горюй! •

Надо ли напоминать, сколько ценного в литературе, в искусстве было создано именно с этой позиции. Приняли это условие? Тогда вас перестанет раздражать щедрость авторских интонаций, всегда возникающая при взгляде со стороны, и вы будете вовлечены в увлекательную игру.

Итак — дядюшка Бенжамен, переселившийся со страниц французского романа XVIII столетия в один из наших провинциальных городков прошлого века... Смешные перипетии романа Клода Тилье, жизнерадостность, которую излучают его герои, прекрасно вписывались в социально-бытовой фон Грузии того времени.

Героям фильма не занимать мудрости, жизнелюбия и душевной щедрости, которая оправдывает любую беспечность, даже легкомыслие. И в самом деле. Вспомните, как Бенжамен и его зять Лука, отправившись по важному делу — свататься, встречаются на мосту русского солдата, направляющегося пешком в Кутаиси. В какой восторг приходят они от возможности сблизиться, познакомиться с ним! Каждый новый человек для них — подарок. Артисты В. Кикабидзе и Г. Кавтарадзе очень точно играют этот прекрасный комедийный эпизод, в котором юмор органично сочетается с каким-то особенным лучезарным человеколюбием.

Герои фильма не прочь и схитрить. Ведь трудно отказаться от иску-



«Не горюй!»

шения ловко и тонко провести приятеля и потом вдоволь посмеяться над ним. Шутят они смачно, весело и безобидно. Но есть у них и свой кодекс чести, заставивший вступить за «поруганного» князем Бенжамена. И пусть не коробит некоторая грубоватость этой, по-настоящему смешной ситуации. Ведь народный юмор-лубок не рядится в одежды святоши. Еще роднит всех честных людей в фильме песня. Люди как бы братаются в песне, сливаются в ее многоголосии.

Вот Бенжамен, смущенный и растерянный, впервые предстал перед Леваном Цинцадзе в роли жениха его дочери. К чему Левану, состоятельному лекарю, этот нищий докторишка, у которого и угла-то своего нет? Но прослышал он о добром характере Бенжамена, о том, что он любит людей, любит жизнь и добрую чашу вина в руках держать умеет. И между ними сразу возникает взаимная симпатия. И тут сама собой возникает темпераментная гурийская песня.

В фильме нет «голубых» ролей. Никто из его персонажей не поставлен в сложное положение лирического героя комедии. Все образы решены в жанре, и для каждого режиссер и актеры находят яркий рисунок. Мягок, пластичен и темпераментен Бенжамен в исполнении актера Вахтаंगा Кикабидзе. Как всегда, великолепен в щедрости красок, в смелости выразительных средств Серго Закариадзе, создавший гротесковый характер Левана Цинцадзе. Софико Чиаурели играет свою

героиню с подчеркнутым мелодраматическим надрывом, а Гоги Кавтарадзе создает трогательный и смешной образ человека скромного и застенчивого, но обуреваемого всеми человеческими страстями и слабостями.

Комедия развивается в своеобразном, но подчиненном замыслу ритме. Жизнь наших веселых героев далеко не безоблачна. Неожиданно и бессмысленно погибают юная дочь Левана и влюбленный в нее молодой поручик, нарушается привычный ритм идущей к концу жизни Левана, и течение комедии начинает замедляться. И это понятно и правомерно. Но тут... Тут мне показалось, что правила игры, предложенные авторами, нарушились, и я перестала их понимать. Сама по себе хорошо сыгранная и поставленная сцена тризны по уходящему Левану воспринимается уже как нечто чужеродное, несовместимое с фильмом в целом. Естественно, речь не о том, что в комедийной ткани появились трагические нотки. Трагикомедия в фильме угадывалась с самого начала и созрела к концу органично и естественно.

Причина, наверное, все-таки в том, что в любой самой реальной трагической ситуации необходима хотя бы малая толика той условности, без которой комедия существовать не может. Можно вспомнить самые острые трагедийные ситуации в известных нам фильмах: «Бум», «Журналист из Рима», «Все по домам», «Берегись автомобиля». Всюду сохраняется элемент условности, несоответствия между действительным положением человека и его состоянием, поведением, воображением — то, что называется внутренним комедийным конфликтом. Он нисколько не нарушает трагедийного накала, а, наоборот, обостряет его, делает органичным в рамках жанра. Но когда по-настоящему, натурально умирающий на экране Леван выбирает гробы, когда обесиленный от горя и болезни, с дрожащими, прозрачными руками, он выслушивает обращаемую к нему прощальную похоронную речь, меня не покидает ощущение, что фильм о Бенжамене и его друзьях — Луке и Леване — кончился, и началось новое, совершенно другое повествование.

Значит, все-таки есть законы у комедии? Я не берусь ничего утверждать. Возможно, и надо мной довлеет страсть к порядку в жанре, присущая всем критикам? Возможно...

Необыкновенные приключения униженных и оскорбленных

Артистизм Георгия Данелия не нуждается в реверансах. Он мил сердцу всех и или почти всех поклонников кино, невзирая на различия вторичных профессиональных признаков. Поэтому, засвидетельствовав свою любовь, я позволю себе перейти к обсуждению некоторых общих проблем, которые ставит картина этого всегдашнего баловня удачи — «Совсем пропащий».

Нет режиссера у нас, чье намерение показать на экране необыкновенные приключения Гека Финна было бы более многообещающе.

Кажется, вот только что, «одним смеясь, другим печалась глазом», мы следили за превратностями судьбы просветителя и праздного гуляки, лекаря и рыцаря чести Бенжамена... Постскриптум в конце картины «Не горюй!», разъясняющий, что в ней использованы сюжетные мотивы старого романа Клода Тилье «Мой дядя Бенжамен», казался ненужным педантизмом — такой своенравно своей, своей личной и своей национальной была эта лента. Ну где еще, под каким небом могло обосноваться такое вздорное, нелепое, дружное, самоотверженное семейство, где мужчины так гомерически пьют и бездельничают, где дети так невоспитанны и услужливы, а сестра Бенжамена успевает рожать, решать и править домом? Где еще можно было отыскать такого Бенжамена, щепетильно-пунктуального во взыскании долга чести? Где еще нашелся бы актер, который, подобно Серго Закарнадзе, смог бы назвать мощную фигуру жизнелюбца Левана и мудро созвать друзей на предсмертный пир, подобный пирам Пиросмани?

И вот, оказывается, все это иногда до мелочей, до фраз и подробностей содержится в романе Клода Тилье. Кое-что, конечно, сокращено, кое-что немаловажное добавлено характеру Бенжамена, но в основном и в главном, если нужен пример экранизации, добросовестно следующей перипетиям оригинала, то фильм «Не горюй!» его дает.

Может показаться причудой этот зигзаг творческого пути к национальному через полузабытый роман иноплеменного писателя; может показаться парадоксом этот путь самопознания через экранизацию.

И, однако ж, прав Э. Лотяну, когда он восклицает, что «никогда еще Георгий Данелия не был так близок к своей природе художника,



•Совсем пропащий•

к самому себе», как в этой ленте. Никогда он не был так моцартиански раскован, как в стеснительных условиях довольно точной экранизации.

Если феномен этот нуждается в комментарии, то я рискну высказать предположение, что секрет во второстепенности литературного источника. Не потому только, что зрители фильма не принуждены своей памятью к сравнению — сколько людей, увы, знакомятся с «Войной и миром» и «Братьями Карамазовыми» через посредство кино! И не оттого лишь, что и сам режиссер освобожден от слишком

ревнивой опеки всякого рода «ведов». Мне кажется, главным образом потому, что он свободен от слишком тяжелой десницы автора.

В самом деле, отношения Георгия Данелия и Клода Тилье, в данном случае необязательные и не слишком близкие, скорее всего, приятельские, как на дружеской пирушке героев.

Распорядившись на свой лад судьбой Бенжамена, подвинув ее так и сяк во времени и пространстве, режиссер поместил ее в той поворотной точке, где новая техническая эра зарождается и кажется очаровательно старинной, а народная жизнь предстает как вечная. Сверкающий медью, как самовар, пыхтящий автомобильчик, которым соперник Бенжамена поражает воображение эмансипированной дочери старого Левана, почти игрушечный поезд, в котором он собирается увезти ее из отчего дома (в романе речь о лошадях) — на фоне пейзажа, сбрасывающего времена года в ритме самой природы, — пока еще скорее забавны, чем угрожающи. Спор Казбека с Шат-горою еще выигрывает Казбек. И за подлинные медицинские познания Бенжамена никто не дает ломаного гроша. В хороводе живописных героев фильма есть все оттенки этого переходного времени — от патриархальности к новым веяниям. И каждая фигура так полна неподдельной и особенной жизни, что вдруг да и повернется новой, неожиданной стороной. И тогда пустой фат, похищающий дочь старого Левана, может пасть невольником чести в поединке с надутым князем, вчерашняя пансионерка — умереть от преждевременных родов, а сам Леван — беззащитный хитрец и добрый эпикуреец — предстать мудрецом на собственных поминках. Я не говорю уже о грации, с какой Вахтанг Кикабидзе воплощается в умницу Бенжамена — лирического героя этой истории, у которого совесть и честь занимают поистине больше места, чем все остальные внутренности, даже желудок, и от этого сестре его в конце концов приходится продать дом, потому что пользы от совести и чести никакой, а житейских невзгод сколько угодно...

И что за нужда, что сюжетные повороты выдуманы кем-то другим — фантазии и жизненному опыту художника в них просторно. И неподражаемое озорство с покупкой гробов, и неслышный переход в небытие, когда рука Левана тает на тюле занавески, колеблемой ветром, и зимний путь через перевал, закольцовывающий повествование, и музыка Г. Канчели, то светлая, то разгульная, — все эти переходы горя и радости, смеха и высокой скорби составляют ткань картины, которая могла бы быть исповедью, если бы не была экранизацией.

Так подошел Георгий Данелия к приключениям Гекльберри Финна — в ореоле удачи, во всеоружии юмора и скорби, в счастливом обладании мастерством, во главе прекрасного съемочного коллектива.

Мало какой режиссер бывает так готов, как был готов Данелия к этой встрече. И все-таки картина в первый момент обманывает ожидания, в следующий раз она заставляет считаться со своей собственной природой, а уж потом она может понравиться или не пора-

виться, как всякий иной фильм. И если прививка к старому стволу Клода Тилье иной культуры и иной творческой индивидуальности принесла плоды куда более сочные, зрелые и крупные, то по отношению к Марку Твену хорошая и всеми признанная картина ДANELIA — удача все же частичная и неполная.

Я думаю, что это выражает некую более общую закономерность. То, что прекрасный режиссер в расцвете сил подтверждает эту закономерность в своей судьбе, мне кажется красноречивым. Кажется, Хемингуэй говорил, что у второстепенных писателей он заимствовал больше, чем у великих.

Проза имеет свои законы, и чем она мощнее, тем труднее перенести ее на экран.

В частности, структура «Приключений Гекльберри Финна» отмечена высокой сложностью и высокой плотностью. Это настоящий авантюрный роман со вставными новеллами, страшными происшествиями, с неправдоподобными и обязательными совпадениями, а между тем шаблоны авантюрного романа высмеяны в нем в лице Тома Сойера. Это многоликая пародия на аристократию Старого Света и на подражательно-чванную аристократию Нового Света в здравом демократическом зеркале воззрений юного Гекльберри Финна. Но ханжество демократии этой, где уровень добродетели поддерживается гнусным насилием и убийством, где люди ходят в церковь по обязанности, свиньи — в поисках прохлады, а негры не считаются людьми, все ханжество это остранено в свою очередь глазами Гека — естественного человека.

Казалось бы, цельная натура Гекльберри Финна находится во власти жестокого нравственного парадокса: как хороший американец, он все время ощущает, что спасение Джима — грех и даже подлость по отношению к рабовладелице, мисс Уотсон, как хороший человек он все больше привязывается к Джиму. Лишь цинизм беспризорника и изгоя столько же, сколько доброе сердце, удерживает его от того, чтобы выдать беглого негра. Том Сойер вносит в освобождение Джима вычитанный героизм, но он-то оказывается и законопослушен, потому что Том знает то, чего не знает Гек: мисс Уотсон дала Джиму вольную.

Таким образом, Гек действительно оказывается между двух со-вестей — общественной и личной, и движение романа совершается столько же вниз по Миссисипи, сколько в сторону гражданского неповиновения и защиты прав человека.

Я не думаю, что все зрители фильма «Совсем пропащий» наизусть помнят роман, — даже критик может ошибиться, заподозрив авторов ленты в «домысливании», между тем как эпизод убийства мальчика Бака — рудимент целой новеллы в романе. Но «Гекльберри Финна» читают в детстве и, значит, его читают больше, чем многое другое. Фабула забывается, но ироническая, парадоксальная структура

оставляет свой след в сознании. И от фильма ждут не того, что в нем находят.

— Да это Бичер Стоу, а не Марк Твен! — воскликнул после просмотра один из зрителей. В общем, я склонна согласиться с ним.

Правда, мне не кажется это грехом. Или, во всяком случае, это первородный грех кинематографа, который искупается только качеством самой картины. Тем более что, оборвав повествование на середине, еще до появления Тома Сойера и задолго до развязки, авторы сразу освободили себя от обязательств дотошной верности оригиналу. Из структуры авантюрного романа они вычленили естественное течение жизни. И хотя нравственный парадокс Гекльберри Финна вынесен в заглавие картины, прозаизм Романа Мадянова, приглашенного Дanelия на роль Гека, совсем иного свойства, чем у марк-твеновского героя. Гек в фильме надежен, обстоятелен, крепок; в нем нет той смекалостой и наивной дерзости выдавшего виды беспризорника, которая сама как бы нечаянно выдает с головой мерзости жнани. У Гека в фильме одна совесть, и она сродни доброй совести Бенжамена. А мерзостей, кажется, в картине больше не оттого, что они «домыслены» — они частично опущены по сравнению с книгой, — а именно оттого, что режиссер пошел на них с открытым забралом, впрочем, ничуть не жертвуя при этом своим всегдашним изяществом и артистизмом.

Я знаю, как выглядят провинциальные американские городишки прошлого века из американских же фильмов, преимущественно вестернов. Но когда зашлепал плечами по воде старенький пароходик в поисках несуществующего утопленника Гека Финна, когда проплыл, как видение, мимо путников, оставляя за собой шлейф беззаботной музыки, пассажирский пароход, когда появился, как милое воспоминание с детских картинок, безупречная и печальная вдова Дуглас и сухопарая мисс Уотсон, когда папаша с пьяным и обдуманном цинизмом нарушил благость воскресной проповеди и глянула сквозь заскорузлость бродяги Герцога не лишенная полета душа, я узнала руку художника, создавшего неповторимый мир «Не горюй!». Та же бездна подробностей быта, угаданных художником В. Немецком, характерных типов — недаром мы узнаем «данелиевских» актеров из «Не горюй!», — те же мгновения истины, подобные одинокой пляске Гека на берегу, но на всем тень, как будто солнце, озарявшее голову праздного гуляки Бенжамена, зашло за зимний перевал. И по мере того, как изможденный, измученный белой горячкой отец пытается убить Гека; как на глазах убивают мальчика, который только-только успел ввести нового приятеля в курс кровной вражды; как толпа преследует двух бродяг, а потом эти бродяги, объявившие себя Королем и Герцогом, подло грабят беззащитных девочек-сирот; как мертвецки пьяный Король продает Джима в рабство и его заковыдают в кандалы; как на глазах сонного местечка пьяница кура-



«Совершенно пропавший»

жится над джентльменом, а джентльмен хладнокровно пристреливает пьяницу на глазах дочери; как Короля и Герцога, обвалив в смоле и перьях, спускают с обрыва; как подобранные сердобольным Гekom и Джимом, еще не успев отмыться, они снова начинают тупо самоутверждаться, — все сильнее звучит собственная мелодия картины, в которой преобладает мужественная терпеливость добра.

Городишки с одной грязной улицей, с салуном и коновязью, которые в вестернах традиционно оглашаются перестрелками, предстают в сонной одуре, в духовной убогости и нравственной нищете провинции, где Гек проходит свои университеты.

Но дремотная ширь реки, как всегда, удивительно снятая В. Юсовым, посреди всего этого безобразия вызывает щемящую мысль: какая прекрасная, в сущности, около нее должна была бы быть жизнь. И музыка Андрея Петрова, чуть-чуть стилизованная и тоже щемящая, говорит о том же. И, значит, есть же в упорной доброте двух униженных и оскорбленных, бесправных людей — мальчика и негра — какая-то своя, тайная мысль, какая-то настойчивая авторская избирательность, какая-то неотвлеченность, что ли...

Нужно отдаться ей, как отдаешься направлению волны, и волна вынесет, хоть вовсе и не туда, куда ожидал поначалу.

Фильм кончается посреди Миссисипи и в середине приключения. Спасительный свободный город Кейро промелькнул и исчез в тумане, а два ничтожных и злых захребетника снова вернулись на плот. В книге упущенный Кейро — поворот сюжета, за которым последуют новые приключения и окончательное спасение. В фильме и река, и туман, и потерянный Кейро, и неизбежные Король с Герцогом (в романе их все-таки линчуют), и сама неоконченность приключения — скорее всего, метафора жизни вообще, и конец неизвестен. И оттого, что грусть этого фильма не вымыслена и сильна, он преодолевает в конце концов издержки экранизации и, как мне кажется, убеждает в своей правомочности.

Нравственная
победа
добра
и справедливости

Творчество Георгия Данелия всегда дарит нам встречу с искусством, где в формах самой жизни показано великое и смешное, доброе и злое, где торжествуют человеческое достоинство, красота верности, дружбы и надежды. Верность... Дружба... Надежда... Эти три слова живут в душе знаменитого и бессмертного персонажа мировой литературы Гекльберри Финна, ставшего героем фильма Данелия «Совсем пропащий». Фильму этому была уготована не совсем привычная для прочих постановок режиссера судьба — он встречен был, скорее, сдержанно, кинопрокат затолкал фильм куда-то на «Щ»... А тем не менее об этой картине стоит говорить.

Но начнем по порядку. С иден. Данелия предпринял нечастый и довольно смелый эксперимент переосмысления хрестоматийного представления о классическом произведении нашего детства. Мое и два предыдущих поколения, по крайней мере, не знали Америки. Этой, сегодняшней, технически оснащенной, нравственно разлагающей мир идеей силы. Может быть, если бы не Хиросима, не Вьетнам, не выстрел в Далласе, фильм Данелия оказался бы иным. Режиссер увидел Америку Марка Твена не в том экзотически приключенческом, юмористическом ракурсе, в каком он виделся нашей детской памяти, а в жестком свете правды о мире денег и первоначального накопления богатства путем рабства. Перечитав книгу, он сам поразился тому совпадению своих мыслей об Америке с безусловно таким же, но ценным предвидением своим, предсказанием — взглядом на Америку писателя. Да, уже в самой книге, а также в письмах, документах прочитывается тревога по поводу уклада жизни молодого, динамичного, но крайне хищного общества. Как мы не замечали этого раньше, почему не читали этого между строк? А потому, что великие произведения оставляют нам эту возможность не на одно поколение.

Фильм получился мрачнее и жестче, чем хотелось бы публике. Неожиданными показались резкие переходы от буффонады к трагизму, от плутовского озорства к поруганной человечности... Фильм оказался лентой о *заурядности жестокости, обыденности* насилия в стране, где рабство — основа человеческих взаимоотношений.



«Совсем пропащий»

Конфликт фильма: желание честного и доброго Гека спасти беглого негра Джима и боязнь (обещанной ему всем укладом жизни и впитанными с детства представлениями) расплаты за нарушение закона рабства, закона неравенства белого и черного человека... Чем преодолевается этот конфликт? Законами сердца — теми законами, которые близки натуре Гека, анархичного и движимого побуждениями доброй души, а не принятых догм. Этот конфликт обещал твердый каркас трагикомедии, жанра, в котором ДANELIA чувствует себя особенно уверенно как художник.

Сторонники «тематического» принципа могли не опасаться. Америка — в стадии ли политического «замирения» с нами или в стадии «холодной войны» — оставалась тут прежней: Америкой молодой и еще прощупывающей пути своего нравственного и экономического кредо. Не Америка и нечто ей противостоящее, а отношения насилия и рабства — мир несвободы и темноты выступают тут против естественной человеческой солидарности, доброты, веры в светлые начала мира, помощи слабому.

Как показана природа! Сколько шири в этой Миссисипи, сколько прелести в пейзажах, утренней дымке, колосющихся далях. Как чисты отношения между Гексом, Джимом, сестрами Уилкс! Разве это не Америка?

Это гуманная лента, грустная и человечная. Данелия и в жуликах, побитых камнями, сумел увидеть поруганную человеческую слабость, достойную, может быть, сожаления, осуждения, но не звериного самосуда со стороны охранителей законов золотого мешка. Недаром проданный незадолго до расправы над Королем и Герцогом в рабство одним из них, Джим протягивает руку, помогая окровавленному Королю, избитому зверской толпой, этому незадачливому любителю легкой наживы, взобраться на плот. Пария знает, что такое унижение, что такое лич, что такое сила и беззаконие...

И когда, обессиленно шевеля разбитыми губами, более по инерции порядка, нежели по убеждению, смущенный Король требует, чтобы Джим встал, разговаривая с ним, «сыном Людовика XVI», а негр встает и, снятый Вадимом Юсовым с нижней точки, словно символически вырастает над ним, над Миссисипи, встает и улыбается добродушно и впервые смело, нам уже не нужно иного финала! Это точка. Здесь завершилась художественная идея. Здесь исчерпан конфликт.

Нравственная победа добра и солидарности, нравственное поражение зла торжествуют и в этой ленте Данелия.

Но посмотрим, какова механика жанра в «Совсем пропащем».

Уже выбор актеров показал, что режиссер отходит от стереотипов образов Марка Твена. Роман Мадянов, толстощекий и белобрысый, казался на пробах баловнем тетушки Полли, лукавым Томом Сойером больше, чем худым, с острыми зубами, чумазым и тертым малым Геком, которого ему предстояло играть в фильме. Он был какой-то светлый. С запасом естественной детскости, незлого лукавства, неискушенной хитрости. Мадянов играл Гека, как жил бы сам, окажись он на месте американского своего собрата по детству. Разве что хриловатый голос и хроническая анархичность поведения сближали его с тем, хрестоматийным Геком. «Совсем не такой!» — кто вслух, а кто про себя — решили многие участники группы... Но режиссер торжествовал. Он знал, что это его Гек.

Негров перепробовали с той же придирчивостью. Остановились на студенте Института имени Патриса Лумумбы, обаятельном Феликсе Имакуэдо. Он был «моложе» того, твеновского Джима, но хорошо держался, был человечным и добрым, с хорошей дикцией. Да, что тоже немаловажно, с увлечением исполнял роль беглого негра, вживаясь в образ своего далекого предка...

Особенно много споров возникло по поводу утверждения на роль Короля Евгения Леонова. Боялись, во-первых, острой характерности этого великолепного актера, которого «все сразу узнают», требовали от Данелия взять кого-нибудь «попроще», не так легко узнаваемого, не столь... комедийного. Во-вторых, опасения касались и чисто структурного вопроса: не повлечет ли участие Леонова к перекосу в сторону вытеснения с последних страниц сценария темы Гека и Джима. Тем более что это не профессионалы, и игра Леонова — а ему, кстати, в по-



•Совсем пропащий•

следних частях фильма отведена большая роль (ему и Герцогу) — способна полностью завладеть вниманием публики.

И идея фильма могла быть искажена... Но уж кого-кого, а Леонова режиссер знал. Это был его актер. Актер, который нужен Даниеля здесь, в этой ленте, в первую очередь, так как режиссер, уже начиная снимать, знал, что не «твеновский» Король ему нужен, а гадкий, хитрый, лживый, но... усталый жулик, жулик по несчастью, по сложившимся обстоятельствам.

Пожалуй, именно в нем, Короле, должны были воплотиться основные черты этого страшного общества, где нужно от одних убежать, а других использовать к своей выгоде. Вы думаете, случайно мы знакомимся с Королем во время его панического бегства? Нет, конечно. Еще не разобравшись хорошенько, за кем погоня, он с криком: «Не тронь!» — шарахается от выскочившего неожиданно Герцога...и убежит со всех ног от него, а затем уже от его преследователей. Не случайно потому, что в конце ленты Король будет снова бежать, на этот раз — менее удачно. Георгию Даниеля нужен был в Короле этот «бегущий», ждущий наказания улюлюкающей толпы за спиной, задыхающийся старый человек, плачущий от обиды и боли... А таким Королем мог быть только Леонов. Так уже в выборе актера Даниеля заявил жанр трагикомедии.



«Совсем пропащий»

На роль Герцога режиссер сразу же взял своего любимца Вахтанга Кикабидзе, знакомого зрителю по фильму «Не горюй!» в роли Бенжамена. Это тоже не было простой данью проверенному амплу. Здесь торжествовал трезвый расчет. Кикабидзе аристократичен, изящен, умеет держаться — он артистичен. Он хорош как партнер Леонова по всем внешним данным. И, кроме того, он умен в фильме, умнее, чем его прототип. Он понимает, что толпа хочет пошлости, и он готов потакать ее низменным вкусам, хотя сам охотнее играл бы — уж как сможет — Шекспира...

В Герцоге жизнь задушила действительные способности, известную чуткость к красоте. Он жулик и плут, но с налетом импровизации, выдающей в нем артиста. Вот еще «пространство» роли, расширяющее плацдарм режиссерской концепции, помогающее сопоставить характеры, найти разные точки соприкосновения Короля и Герцога. Герцог — Кикабидзе не верит в то, что представляет, не верит ни в происхождение Короля, ни в свою версию о собственном знатном роде, он просто включается в игру и получает от нее чистое удовольствие. Ему, я думаю, даже не нужно, чтобы другие верили. Это условие взаимной «игры», а не нудный комплекс неполноценности, лежащий в тяжело-весной завиральности Короля.

Подведем некоторые итоги. Выбор актеров произведен режиссером с учетом не чисто комедийного решения ролей. Он уже таит в себе возможность серьезной игры, выявления кроме функции сюжета некоторой дополнительной что ли краски в характеристике предьстории человека, *загнанности* его именно в этот угол или тупик действительности.

В сценарной основе хуже всего разработан мотив драматургического сцепления Джим — Гек. Ведь Гек — главный герой не потому только, что через него освещена вся эта блистательно разыгранная история. Он подлинный центр интриги. По сценарию же получалось, что, оказавшись на плоту, Король и Герцог вместе с получением по сюжету главенства (Гек и Джим, по сути, стали их пленниками или вынужденными заложниками) получили и другое главенство — стали вести сам сюжет. Доработка сценария велась главным образом по пути выявления драматического узла: Гек, втянутый в роль спасителя негра, колеблется, думает даже о предательстве, но, устыдившись, возвращается на плот, полностью посвящает себя делу спасения Джима, когда на того обрушивается новая беда: появление непрошенных гостей на плоту — Короля и Герцога. Конечно, узел этот мог быть еще крепче. Тут я вижу недоработку в самом замысле сценарного плана. Но по ходу дела кое-что удалось исправить.

Дело в том, что Данелиа, всегда идущий по пути смелого устранения того, что легче всего приносит кассовый успех (приключенческий, например, ракурс «Приключений Гекльберри Финна»), убрал из сюжета почти все элементы напряженного действия *внешнего* порядка (заброшенный корабль, кляп во рту, дележ награбленного, труп повесившегося отца Гека, сцены истребительной войны двух родов местных аристократов, подкоп и спасение Джима, ночная перестрелка жителей селения, где жила тетка Тома Сойера и т. д.). Напряжение сюжета теперь держалось на иной основе. Мы следим за плаванием на плоту Гека и Джима, боимся, что их обнаружат на берегу, боимся, что они проплывут Кейро и тогда наверх, против течения, им придется плыть на пароходе, но как это сделать в условиях охоты на черных? Выходы Гека на берег вынужденны и редки. Но они-то и должны соз-



«Совсем пропащий»

дать настроение опасности. Берег живет своей жестокой жизнью. Плот — островок свободы.

И вот поворот сюжета — Король и Герцог присоединяются к нашим героям. На маленьком пятачке плота разворачивается сложный конфликт между четырьмя, по сути дела, беглецами этого мира. Все, каждый в отдельности, имеют основание опасаться берега. Но движимы они разными интересами: Джим хочет свободы, мечтает выкупить из рабства жену и детей. Гек помогает ему в этом благородном и справедливом деле. Два других персонажа используют плот как место, от-

куда можно делать жульнические операции, обманывать жителей городков, лежащих на пути их следования и... вовремя смыться. Но так уж случилось, что все они связаны одной веревочкой.

История с завещанием Уилкса открывает перед Геком не только глубину морального падения Короля и Герцога, ограбивших неповинных девушек-наследниц, но и возлагает на его плечи груз новой ответственности перед ними, сестрами Уилкс, так добро отнесшихся к нему. К его заботе о Джиме прибавилась еще одна забота — спасти сирот.

Джим на некоторое время остается вне основного развития действия, но в финале, как уже говорилось, его роль снова возрастает, и, протянув руку Королю, едва живому после избития, Джим как бы ставит точку идее фильма. Вернее — многоточие. Его улыбка обещает новый круг мук. Он уже не боится этих слабых белых людей. Он видит их поруганных и растоптанных. Он знает, что, оправившись, они снова станут опасными, что надеяться на них нельзя... Но он улыбается. Очень уж жалко выглядит Король, вывалянный в перьях, голый, как ошипанный петух... И так комично его машинальное требование «этикета»... И еще он понял, наверно, какая сила в чувстве жалости, помощи, даже если она проявлена к человеку едва ли достойному... Впрочем, это уже думаем мы, не Джим.

Трагикомедия — жанр сопереживаний. Мы откровенно смеемся над смешными нам мучениями Гека, уплывающего в тумане при попытке, к счастью, тщетной, предать друга, бросить его одного и тем спасти душу, чтобы она не жарилась на углях на том свете... Смеемся над тем, как он, возвращаясь к Джиму (ибо он не в силах предать другого, близкого ему человека), посылает к черту всю эту скучную райскую музыку — в «аду» ему всегда жилось проще, понятнее. Но при этом даже не очень сентиментальные современные зрители испытывают странное волнение — ведь мы, зная роман, все-таки пугались: а не бросит ли доверчивого доброго Джима маленький Гек? И когда Гек поспешно выгребает к плоту, торжествует наше нравственное чувство, утверждается достойное и вечное на все времена поведение человека!

Смешное в трагикомедии играет, я полагаю, роль современной иронии над самими собой, боязнь впасть в сентиментальность, выспренность, так не свойственные веку... Что же касается начала трагикомического, оно, как глубина воды под шатким плотом, все время ощущается в серьезности *последствий*, которые обещает данный конфликт.

Авторы сценария ввели ночную сцену охоты за головами — два добровольца стреляют по тыквам, плавающим на воде, там, где только что опрокинулась лодка с беглым негром... То, что вокруг ночь, делает эту сцену призрачной, ирреальной, абсурдной. Но разве абсурд современной жестокости — не в самом этом уравнении живого человека с тыквами...



На съемках фильма «Совершенно пропавший».

Роль лотереи, случайности, алогизм — это словно подчеркивает, на какой тонкой ниточке висит жизнь человека, как все эфемерно в этом мире жестокой случайности!

Пьяный Король за бутылку виски может продать человека в рабство. Скучающий господин может убить разбушевавшегося добряка только для того, чтобы «сдержать слово».

С одинаковой кровожадностью и тупой сосредоточенностью люди смотрят бой петухов и избивание людей бутылками и камнями, предвзвешенно вываляв их в смоле и перьях.

Трагикомедия не оставляет места чистому развлечению. Как бы ни хохотали мы над блестящей проделкой Короля и Герцога, льющих крокодиловы слезы на похоронах Уилкса, нет-нет да и покажет камера нам лица истинно потрясенных смертью близкого человека членов семьи, а ночью, когда Гек выкрадывает мешок с золотом из-под подушки Короля, чтобы перепрятать его, мы становимся свидетелями горя старшей из дочерей Уилкса, пришедшей проститься с покойником.

И снова свет, атмосфера, звуки — настороженные, тревожные — возвращают нас к пониманию серьезности жизни, неподдельности чувств горя и скорби, — именно этот фон, это, так сказать, «сопровождение» и делают возможным все время сопоставлять истинное и ложное, искреннее и поддельное в отношениях человеческих...

Вот на этой «колеблющейся» гамме чувств и построена картина «Совсем пропащий». В учете этой гаммы и состоит секрет нравственного урока, который ненавязчиво проводит истинно художественными средствами трагикомедия.

«Я им помогаю» — это мучает бедного Гека. Но и не помогать он не может. Жулики, только они, могут дать ему деньги на билет до Кэйро. А иначе... Джим останется рабом. Так возникает естественная зависимость, которая, хотя и тяготит героя, но — он понимает это ясно — непреодолима. Зависимость доброго дела от дурных поступков... Гек чисто по-детски пытается снять это противоречие. Он никогда не был силен в моральных силлогизмах. Ему просто не по себе. Его чутье правды и чистота протестуют, бунтуют, но трезвый расчет, практицизм бедолаги, рано познавшего почем фунт лиха в суровой действительности, берут верх над соображениями абстрактной морали. Гек всегда поступает так, как выгоднее делу, оправдывая себя тем, что дело-то у него честное.

И вот в этой противоречивости детского максимализма, сдерживающей его ранней зрелости и практической сметке и состоит зерно еще одного внутреннего конфликта трагикомедии. В шокирующих ханжей выходках его «папаши» Гек, конечно же, на стороне «папаши», хотя лицемерие и дикий эгоизм опустившегося типа, которого судьбе угодно было сделать его отцом, тоже не составляют для Гека секрета. Какой ребенок пойдет на то, чтобы сказаться мертвым для своего отца! Дanelia знает, что, только показав *такого* «папашу», можно рассчитывать на «прощение» Гека со стороны зрителя. Вот чем оправдана почти натуралистическая сцена пьяного бреда «папаши», готового убить сына, в забытии делающегося поистине отталкивающе страшным. После сцены в лесной хижине побег Гека не только оправдан психологически, он просто неминуем.

Мне представляется, что в трагикомедии непременно должен быть острый и непримиримый конфликт.

Если бы Бенжамен мог простить унижение князя, все последующее развитие событий вполне могло бы пойти более «благополучным» путем, скажем, на уровне цирюльника Эроси, для которого героическое начало олицетворяется больше в фантазии, нежели на практике. Если бы «папаша» оказался менее страшным в своем полном деградировании как личности, Гек сбежал бы на плоту для развлечения, а, встретив Джима, еще неизвестно, согласился ли бы взять на себя такой «грех», как спасение негра, бежавшего от «законной» хозяйки... Гек был *одинок*, его загнали. Загнали, кстати, так же, как потом, по-своему, оказались загнанными на плот Король и Герцог. У Гека не было другого выхода, как уплыть с негром, единственно близким ему человеком. Может, он этого и не понимал, но дело обстояло так.

Конфликт в «Совсем пропащем» угадан верно. Подчеркиваю, угадан. Можно сказать, что взят у Марка Твена, но это не совсем так.



На съемках фильма «Совсем пропащий»

У писателя — другой сюжет, другая панорама сюжета. Кино сужает его, выбирает, отшелушивает. Отсечены оказались не только другие сюжетные линии, другие герои. Отсечены оказались и связи Гека с Томом, имеющие, например, большое значение в обосновании поступков Гека. Будь в фильме Том, маячок он где-то, хотя бы на втором плане, или даже в репликах Гека, дело обернулось бы иначе — Гек не был бы полностью одинок. Его связь с Джимом не была бы критической точкой в его жизни. И, может быть, для трагикомедии условие «задачи» было бы недостаточно подготовленным.

Я хочу подчеркнуть еще раз роль фона. Теперь уже в изобразительном решении картины. Известные мастера экрана — главный художник В. Немечек, главный оператор В. Юсов — сделали все возможное, чтобы Америка была похожа на подлинную Америку времен Марка Твена во всем не потому, что все должно быть «натурально» а потому, скорее, что по концепции режиссера натуральность действия и не могла не вызвать ощущения *подлинности* среды и обстоятельств действия героев. Все шло от общей задачи естественности происходящих событий, натуральности чувств, отнюдь *не условности* переживаний героев.

...Музыка с парохода, светящегося огнями, празднично-нарядного, загадочного, проплывающего в ночи мимо островка, на котором пря-

тался Гек, — это печаль одинокого ребенка, которому только что, пока светило солнце, показалось, что лучше свободы ничего нет... А как это снято? Гек смешно, покуривая трубку, подплясывает в ритм модному танцу; руки по-мужски в широких карманах — он тоже с ними, с музыкой, волнуемыми даями Миссисипи, счастливыми людьми... Но пароход исчезает в ночи, и чуть-чуть доносится музыка. Опять зябкая ночь. И Гек вздыхает и, сгорбившись, садится на песок.

Пароход снят как привидение, как сказка.

А вот солнечный день, страшное убийство мальчика, который только что задавал Геку загадку о свечке... Он лежит среди ржи, как маленькая погасшая свечечка, а всадник-убийца исчезает в жарком мареве... опять, как призрак, — на этот раз призрак смерти...

Так снимает В. Юсов, удивительный мастер психологической камеры, чувствующий красоту и философию природы.

Туман на реке, высота обрыва, с которого будут сбрасывать комедиантов, наконец, поразительная сцена бегства Короля и Герцога, обвалившихся в перьях, по каким-то красным — словно горящие угли! — светящимся в предвечерних сумерках всплескам теней... Камера сопереживает, гневается, *говорит*... Именно говорит. И в этой органичности работы камеры — очень важное слагаемое жанра, где не должно быть эмоциональных «швов», какие может себе позволить, например, эксцентрическая комедия с ее дивертисментами, вставными новеллами, стилевыми переключениями или бытовая картина, где камера может комментировать видимое, постольку-поскольку, где она скользит, показывает, стараясь казаться скромнее.

Я хочу сказать, что в трагикомедии камере очень опасно «видеть» что-нибудь одно: смешное или грустное. Она может разрушить задуманное одним лишь полсекундным привлечением внимания к детали, отвлекающей от главной задачи — охватить жизнь в целом, в переходах от внешней стороны жизни к сокровенной, которая, по моему, особенно свойственна этому жанру.

Вспомним великолепную сцену поминок по живому Левану, в которой так правдиво и страшно по своему существу передано забытьё живых, которые на минуту почувствовали ту радость, которую они привыкли ощущать за пиршественным столом, и забыли, что это — тризна, хоть и по присутствующему пока здесь, среди них, другу... И как осветил оператор эти лица, как приблизил их только что смеявшиеся, а теперь искаженные стыдом и раскаянием, смущением и робостью... Это — прежде всего игра актеров, но ведь ее надо уметь увидеть камере, чтобы могли увидеть мы!

В манере режиссуры Георгия Данелия всегда ощущаешь легкость. Но она — плод не одной импровизации, веселой работы, увлечения всех, хотя и это, как известно, играет не последнюю роль в удачном создании целого. Прежде всего тут я выделил бы такую черту художника, как творческая воля.

Данелия тянется к человеку, а не к панораме событий и исторических персонажей. Человеку, живущему сегодня. Может быть, потому в его жанре всегда проступает *вечное*. Общечеловеческое. В этом нет парадокса. Потому что в фильмах и замыслах фильмов Георгия Данелия нет предвзятой «задачи», а есть желание вникнуть, понять, выразить. Он берется за то, что ему близко по своей человеческой нравственной сути, а не за то, что обещает твердый выигрыш... Он не любит «решать проблемы» — я уже говорил об этом в начале разговора — он любит жить.

Оказывается, это не так уж мало.

Жить — это значит пройти по ранней, утренней Москве и увидеть молодость чувств и добро людей...

Жить — это значит задуматься об ответственности взрослых за чувства детей...

Жить — это значит осмеять все пошлое, глупое, пытающееся на котурнах подняться над правдой простой честности и простых чудес добра...

Жить — это значит быть гордым и в бедности, не стеснять себя в этой короткой жизни правом на радость, трудную, как оказывается, радость и светлую печаль по уходящим друзьям...

Жить — это значит ценить веления сердца и дружбы, а не погоню за богатством, скучное по догме, по страху прозябание.

Жить — это значит превыше всего ценить свободу и родину.

Уже в «Я шагаю по Москве» были эпизоды лирической грусти, в которых как бы ничего особенного и не происходило, но ощущение недоговоренной тоски по идеалу, брожение чувств молодого героя сливались с музыкой и изображением, создавая тот колорит смещения легкости и тревоги, покоя и скрытого драматизма события, которые и создавали неповторимую данелиевскую атмосферу — музыкальную не по жанру, а по ритму настроения... Но в этом фильме побеждала комедия, — легкость, непринужденная и непритворная кривая мысли, словно необязательной, словно бы шутливой... Данелия и Шпаликов встретились здесь ненадолго, ненароком, как многие герои этого «несерьезного», обаятельно-несерьезного фильма...

В «Сереже» (снято совместно с И. Таланкиным) Данелия еще ближе к жанру трагикомедии, еще точнее в обнаружении подтекста отношений взрослых людей на глазах формирующегося человечка, чья душа открыта ко всем болям мира так, как мы и не подозреваем. Милое, трогательное, добродушное око камеры не раз покажет нам и напряжение в глазах думающего, начинающего понимать жестокость жизни мальчика.

В «Тридцать три» у Георгия Данелия тоже есть расширительный подтекст трагикомического свойства. Контраст, так блистательно развернутый и метафорически проведенный через весь фильм, приподнимает завесу над многими сложностями времени. Это контраст жизни

исторической и бытовой. Здесь трагикомедия только показывает свои возможности.

Торжествует она в наиболее цельном, по-моему, фильме «Не горюй!». Здесь свободное и широкое дыхание жанра, обилие жизненно полнокровных характеров и картин действительности, глубокий конфликт социального значения, органическое соответствие роли исполнителям — все это предопределило гармоническое произведение, длинную трагикомедию, где, кажется мне, нельзя ничего ни убавить, ни прибавить.

Много от жанра трагикомедии, как уже говорилось, найдем мы и в «Совсем пропащем». Но здесь нет той художественной полноты и бесспорности сюжета. Нет в драматургии прежде всего нарастания темы. «Двухчастность» ленты, героически преодолеваемая режиссером, все-таки не до конца решена. Позволю выразить опасение, что Даниеля, который всегда сам участвует в разработке замысла сценариев, работая, как правило, с разными сценаристами, обрекает себя каждый раз на новые неожиданности. Ведь дарование Даниеля весьма своеобразно и, видимо, успех может прийти к нему только тогда, когда очень точно выбран не только замысел, но и соавтор-сценарист.

Трагикомическое в фильмах Георгия Даниеля — наиболее перспективная линия в его творческом становлении, она, мне кажется, обещает еще многие открытия режиссера на этом пути.

Одновременно — это и плодотворный путь нашего кино, в котором документальная основа, лиризм и здоровая народная стихия смеха сливаются в полнокровное повествование о жизни такая она есть и какой ей надлежит быть.

К вопросу о коммуникабельности

Коля, хороший друг Афони, знает отдельные иностранные слова. «Аллергия», например. Это когда душа не принимает спиртного. Или «коммуникабельность». Слово мудреное, но и его можно осилить, если вникнуть в смысл. Коля рассказывает такую историю. Он с Васей Соловьевым два часа простоял в очереди за свежим мотылем, купили, все приготовили, а жена отправила дефицитную наживу в канализацию. Значит, нет взаимопонимания, проще говоря, коммуникабельности.

С этой самой коммуникабельностью у Афони Борщова совсем худо. То есть по-разному. С мастером Людмилой Ивановной — женщиной милой, но требовательной — ее нет. С Федулом — мужчиной суровым, но не принципиальным — напротив, она есть, когда есть рубль в кармане и третий партнер за углом.

Характер у Борщова общительный, ум изворотливый, а судьба печальная. После того как он не ужился с Тamarой, не сработался с Людмилой, разочаровался в Елене, расстался с Колей, не ответил Кате и прибыл в деревню, где его ждал покосившийся сруб с заколоченными резными окнами и где ему рассказали, как его ждала и не дождалась родная тетка, как она его любила и писала от его имени себе письма и вслух перечитывала их, — вот тут Афоня понял цену коммуникабельности и бросился на почтамт заказывать междугородный разговор с Катей — последней живой душой, кому он еще был нужен в этом мире. Кати не оказалось на месте, то есть у телефона.

На маленьком аэродроме, в ожидании рейса, Афоня, прикрыв глаза и закусив травинку, прислушивается к меланхолическим песням студентов про кудрявый клен, что был безнадежно влюблен в белую березу, про волшебную сказку и хрустальный замок и про то, что все не вечно: погиб кудрявый клен, рухнул замок, и кончилась сказка. Все кончается.

Что касается Афони, слесаря по сантехнике райжилконторы, не знающего мук аллергии и страдающего некоммуникабельностью, то кончается все остроумной шуткой: Катя все-таки откликнулась на телефонный звонок, раздавшийся неизвестно откуда и неизвестно от



•Афоня•

кого, — она прибыла тем самолетом, с которым Афоня собирался отбыть то ли в Череповец, то ли еще куда-то. Катя окликнула Борщова и сказала свою традиционную фразу, похожую на пароль: «Мне кто-то позвонил. Я подумала, что это вы».

Все кончилось, как в сказке или кинокомедии, — хорошо.

«Афоня» — хорошая кинокомедия. Здесь видна реальная жизненная фактура, картина населена живыми людьми, метко схваченными и точно обобщенными, здесь есть превосходные актерские работы Л. Куравлева, Е. Леонова, В. Талызиной, Е. Симоиновой, наконец, не

может быть не отмечено искусство Данелия, режиссера, склонного к комедии, но склонного по-своему, не слишком очевидно. Похоже, что он предпочитает идти не от эксцентрической ситуации, проверяя и перепроверяя ею этические и социальные нормы быстро меняющейся жизни, но от самой реальности, высвечивая ее смешные стороны. Так сделаны картины «Я шагаю по Москве», «Не горюй!».

Несколько упрощая вопрос, можно сказать, что художественный принцип Данелия состоит в том, чтобы показать, как жизнь, взятая в своем естественном движении, оборачивается комедией. Это очень трудный художественный принцип. Не будем говорить о его преимуществах, заметим только, что он лежит и в основе новой работы Данелия. На это обстоятельство указывает много признаков.

Например, пристальное внимание режиссера к житейской подробности, к бытовой детали. Случайные вещи, попадающие в кадр, лишь постепенно обрастают смыслом, значением. Рекламное фото с видом на море в квартире Борщова маячит где-то позади героя, но по мере того, как темнеет небосклон судьбы Афони, все более значимым становится этот гляцевый обрывок мечты.

Камера довольно часто отвлекается от героя — за угол повернули бежевые «Волги», прибранные цветами и перевязанные ленточками; в городском потоке машин мимо Борщова проносится колонна автобусов с клекотом пионерских горнов. Этот праздничный поток жизни по-своему оттеняет судьбу героя, следующего собственным неверным курсом. Жизнь течет быстро и целеустремленно, как вода в городском водопроводе.

Тем не менее в стилистике и содержании этой ленты угадываются определенные противоречия. Попытаемся их выяснить.

Афоня Борщов — не лирический герой, не литературная или кинематографическая маска, а в первую очередь характер, любопытный в социальном и психологическом планах. В интересах понимания этого характера строится сюжет. Все максимально приближено к стихии реальности. Более того, сюжет кажется смонтированным из кусков этой самой реальности. Столь же тесно связаны с ней и выведенные рядом с Борщовым персонажи, за каждым из которых видна вполне определенная судьба, склад характера, уклад жизни. И кроме того, в материале сценария, в способе его организации комедийный жанр не был запрограммирован с такой категоричностью, с какой он заявлен в фильме.

Кинематографическое выражение этого материала требовало предельно детальной проработки среды, в которой находится герой, тщательного прослеживания будничного, повседневного существования героя. Но уже с первых кадров в картине начинает доминировать условность стилистической обработки материала. Уже в самом выборе актера на главную роль сказалось вполне определенное намерение формировать комедийное отношение к герою. Афоня Борщов в испол-



«Афоня»

нении Куравлева — это комик, как бы персонаж из другого комедийного фильма, а не человек с улицы. Он скорее шутник и балагур, чем забуддыга и шкурник. За привычным комедийным амплу актера не сразу виден реальный человек. И окружают героя персонажи по преимуществу столь же условные — квартиросъемщик Ронинсон, председатель месткома Фомин, Егоза. Мы оказываемся в особом мире, именуемом комедией, где приняты свои законы и нормы, где действует особая логика человеческих отношений и нравственных оценок. Здесь может быть весело, когда больно герою, и грустно, когда он счастлив.

Мы вступаем в этот алогичный комедийный мир едва не с первых кадров. Начать хотя бы с пролога: проход мимо порхающих балерин-бабочек алкаша Федула, высматривающего где-то за кулисами Афоню. Затем бегут титры на перевернутом отражении церкви в небольшой луже. Там отражаются Афоня со своим приятелем. Подъехавший автобус выплескивает на них собственное отражение. Такие вещи обыкновенно читаются с экрана как предупреждение о жанре, о степени условности того жизненного материала, который будет представлен. И таким образом, устанавливается своего рода договоренность, которую должны уловить зрители и не нарушать авторы.

Эта договоренность авторами соблюдается, мягко говоря, не пунктуально. История о некоммуникабельном, поверхностном Борщо-



«Афоня»

ве то и дело сбивается на историю о деклассированном типе. Жизненный материал не умещается в рамки избранного жанра. Афоня оставил без воды триста квартиросъемщиков. Мастер на собрании говорит, что Борщов самодовольный, сытый наглец. Это правда. Но правда, не оправданная авторами.

В художественном типе не угадывается прототип, точнее, не прослеживается связь между этими двумя взаимобязанными лицами. Напротив, нарочито обрывается. Поэтому некоторые куски картины кажутся предельно разнородными.



• Афоня •

Борщов, влюбленный в прекрасную Елену из современной квартиры, задарма, то есть за «спасибо», починяет места общего пользования. Эта героическая страничка в жизни Афони окрашена режиссером и актером ясными комедийными интонациями. А затем следует сцена, в сущности, страшноватая: «Афоня гуляет». Пожилые, усталые женщины на эстрадной площадке ресторана бисируют для Афони «аккомпанемент». Страшноват здесь балагур и шутник: нефиксированный взгляд, как у младенца, глаза мутные, жесты заторможенные, но уверенные, не допускающие возражений и несогласия. Эта сцена ощу-

щается в другой системе условностей. Это абсолютно другая форма обработки жизненного материала.

А затем следует опять же легкое комедийное похмелье. Комик Афоня встречается с комиком Егозой, узнают друг друга, обнимаются и весело мчат на сенокосилке через всю деревню — картина снова входит в берега обозначенного вначале жанра. История о деклассированном типе к финишу окрашивается лирической интонацией. Авторам в заключительной части своей картины приходится намекать на пробуждение сознания и работу мысли и даже движение чувства человека, который по логике фильма страшно далек от этого. Глубоко задумавшийся в финале Афоня Борцов — это не исправившийся герой, как хотелось бы думать зрителю вслед за режиссером, это просто другой герой. А нарочито условная развязка — Катя, появившаяся нечаянно-негаданно, — до предела обнажает условность героя в запечатленной реальности.

Катя относится к Афоне лучше, чем уехавшая от него Тамара. Кате виднее: она его любит.

Авторы верят в будущее Борцова. Им виднее, они его знают, конечно же, лучше, чем мы.

Но что-то все-таки мешает воспринять картину как условную экцентриаду — вероятно, слишком заметен конкретный жизненный материал. Но едва начинаешь судить ленту по законам самой реальности, как замечаешь, что мешает условность приемов.

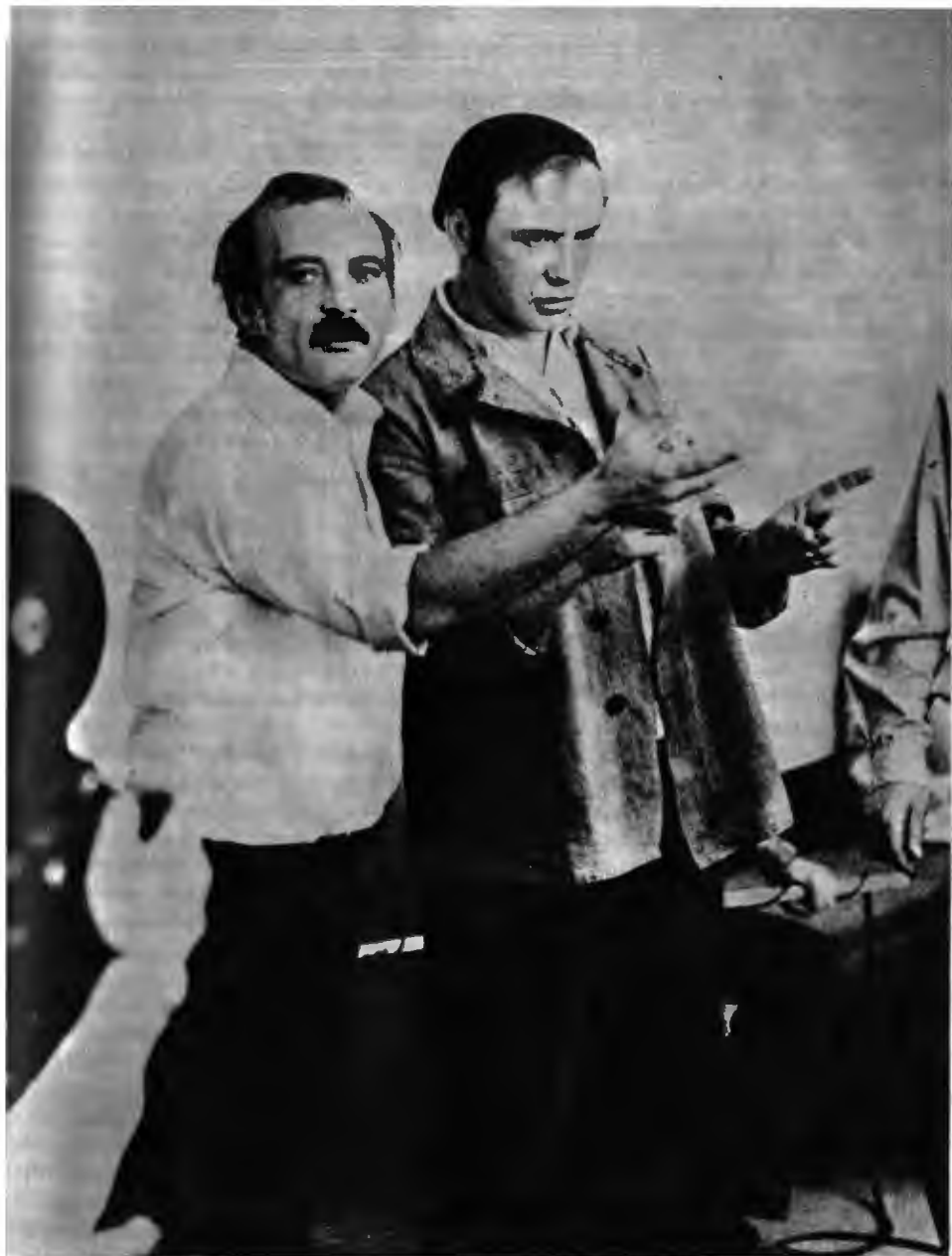
Комедийная интонация воспринимается как интонация извинительная за слишком точный и правдивый характер.

В отличие от Афоня Борцова летчик Валико Мизандари — герой лирический.

Он оказывается замечательно точным, зеркальным отражением определенного душевного состояния, душевного расположения к миру, которое испытывается на разобщенность и отчужденность иных жизненных укладов.

В фильме «Мимино» Дanelия безраздельно господствует поэзия душевной щедрости, открытости, глобальной коммуникабельности. Лирическое настроение не просто окрашивает ту реальность, что запечатлена на экране, но само становится реальностью этой картины. И едва ли не самой существенной.

Поэтика этой ленты, пожалуй, скорее сродни поэтике стихотворного произведения, нежели прозаического. Фабула явно ослаблена и не в смысле остроты — с этой стороны как раз все в порядке: она остра и динамична, насыщена событиями, поворотами. Впечатление ослабленности интриги возникает оттого, что события не поставлены в жесткую причинно-следственную связь, не вытекают друг из друга с железной необходимостью, поэтому картина легко может быть расчленена на микрорепизоды, самостоятельность которых, впрочем, относительна. Они имеют отношение не столько к истории жизни героя,



На съемках фильма «Афоня»

сколько к истории лирической темы. Именно с этой стороны открывается логика событийной череды: подчеркнутый прозаизм взлетов и посадок в горах. Привидевшаяся в романтической дымке сверхзвуковая птица с надломленным клювом, большой город, в котором герой устанавливает контакты, чужой город, который оказывается включенным в систему связи героя со всем миром и родным домом. И снова парение над родными горами, но теперь прозаической реальности сообщена поэтическая окраска. Это знак того, что пришло осознание смысла и цели повседневного будничного быта.

События, стало быть, поставлены в ассоциативную связь. Они не вытекают друг из друга, они вторят друг другу, рифмуются друг с другом. Так же и персонажи, которые интересны не сами по себе, а прежде всего в связи с развитием темы. Они и представлены на экране не только с той степенью полноты, какая необходима для нового импульса движения темы. Оттого в большой картине едва ли не все лица — эпизодические персонажи. Лица людей, их глаза, реплики — как звуки мелодии, — отзвучав, пропадают. Остаются мелодия, настроение, мелодия мироощущения. Ведет же эту мелодию главный герой. Своим присутствием он отстраняет иную жизнь, а последняя в свою очередь оттеняет, подчеркивает в нем те свойства души, которые столь дороги автору.

Позиция автора становится важным, существенным фактором, который оказывает влияние на характер зрительского восприятия. Доброе, трогательное, богатое оттенками отношение автора к своему герою в конечном итоге должно быть воспринято зрителем как его собственное.

Известно, что документальная природа киноизображения довольно жестко обуславливает так называемый эффект отождествления зрителя с персонажем, на что не однажды обращали внимание и теория и социология кинематографа. Но художественные структуры, родственные поэтическим, как показывает опыт, способны вызвать и обострить эффект отождествления зрителя с автором. В свою очередь эффект этот может иметь глубокие последствия для поэтики фильма. В случае с «Мимино» он *содержателен*. Отождествляя себя с автором, зритель сам проигрывает его отношение с лирическим героем и до известной степени испытывается на душевную раскованность, естественность, внутреннюю свободу. Вслед за автором, вместе с автором зритель вовлекается в сюжет.

Комедийная окраска, комические трюки, эффекты — все это обостряет коммуникабельность самой картины, укорачивает ее отношения с аудиторией. И в этом смысле форма ленты с ее игрой на публику, с развернутостью композиции на публику и есть самое непосредственное выражение лирической темы, есть ее «выжимка».

Форма этой картины прояснила ту тему, что мучительно пробивалась на поверхность «Афони», но так и не смогла пробиться.

*Праздник
в понедельник*



Он художник общительный — дорожит контактами со зрителями, не прельщается многозначительными невнятиостями, не забавляется экранными ребусами без разгадки. Он любит и умеет нравиться публике, причем публике больших залов во всех концах страны, а это совсем не то же, что успех у друзей и знакомых. И все же не так-то просто понять этого открытого нашим наблюдениям мастера и сказать, в какой точке фокусируется его искусство.

Попробуйте-ка найти ключ, который подошел бы и к «Осеннему марафону», и к «Совсем пропащему», и к «Я шагаю по Москве». А ведь в любом из этих фильмов мы сразу, или пусть не сразу, узнаем руку именно этого художника.

Чем же художник заявляет о себе?

...Но ведь можно, в конце концов, и не задавать себе такие трудные вопросы. Можно просто наслаждаться очаровательным даниэлевским фильмом, его внутренней грацией, теплотой, улыбочивостью. В конце концов, говоришь себе, у каждого художника есть своя тайна, и не обязательно вторгаться в нее. Можно ведь просто порадоваться тому, что любишь эти фильмы и с легкой душой сказать: вот умное кино без умствований, светлое без идиллий — как хорошо, что есть у нас такое кино! И тому можно порадоваться, что режиссер то и дело посмеивается над своими героями и над нашими зрительскими предрассудками —

готовыми ответами на сложные вопросы жизни. Вы помните, конечно, сцену собрания, обсуждающего в душный летний вечер поведение Афони: кто-то предложил уволить его с работы, еще кто-то — объявить ему строгий выговор с предупреждением или поставить на вид. О, этот набор решений!

Он просто не дает вам покоя, то и дело сталкивая привычные критерии, чтобы вы устыдились застывших стереотипов мышления. Причем вы не всегда заметите, в какой момент это происходит. Ведь нередко Данелия предстает пред вами человеком, словно бы развлекающим вас — и только. В его фильмах не заметишь никаких претензий на обучение.

...Теперь давайте вспомним самую, как будто, непритязательную из его картин — «Я шагаю по Москве». В ней нет места нравственным сентенциям. Легок шаг славного малого Коли по залитой солнцем жизни, легок ритм песенки, точно выражающей дух фильма... Но вот что любопытно. Есть в фильме персонаж, аттракционно сыгранный Владимиром Басовым, — всего лишь полотер. Никакого отношения к прямому действию он не имеет и выступает как бы перед занавесом. Комик на просцениуме, но со специальным поручением от автора. Каким же? Возможно, молодому режиссеру захотелось заранее поспорить с предполагаемой критикой, защититься от вероятных упреков в отсутствии нравоучительных выводов.

Спрашивается — не выражено ли таким образом режиссерское credo, по принципу «от противного»? Полотер замахнулся на молодого писателя тем самым стереотипом, который антипатичен и молодому кинематографисту.

Вспомним, что соавтор Георгия Данелия Геннадий Шпаликов был и соавтором Марлена Хуциева по фильму «Мне двадцать лет»; оператор Вадим Юсов, так непарадно и по-настоящему поэтично снявший Москву, шагал по тому же пути, что и Маргарита Пилихина, вместе с Хуциевым работавшая над картиной «Мне двадцать лет». Все они решительно отказывались от стереотипов в строении сюжета, в поэтике кадра, в понимании драматических конфликтов, в ощущении киноритмов. Живая правда повседневности увлекла талантливых кинематографистов. Потом Евгений Григорьев написал сценарий «Три дня Виктора Чернышева» как бы в развитие всего того, чем поразил его фильм Хуциева — Шпаликова, закончив его программной ремаркой: «Наступил понедельник, первый рабочий день недели». Все они верили в поэзию нашей повседневности.

В этом же духе вел свой кинорассказ Георгий Данелия.

Читателю известно, что Данелия кинематографист потомственный, и генеалогическое древо, к которому он причастен, на редкость плодотворное. Данелия — московский, мосфильмовский режиссер, как и его мать Мери Ивлиановна Анджапаридзе. И вместе с ней он принадлежит также грузинскому искусству. Родная сестра Мери Ивлиановны, вели-

кая грузинская актриса Верико Анджапаридзе, рассказывала, как еще в детстве на берегу горной стремительной реки Риони она стала дружить с неистово темпераментным мальчишкой Колей Шенгелая.

— Не раз переплывали мы быструю Риони туда и обратно. С рекой надо было бороться, но именно это и любил Коля. Он не раз выигрывал это состязание и предлагал бороться снова и снова.

В начале двадцатых годов молодой поэт, будущий кинематографист Николай Шенгелая, влюбленный в поэзию Маяковского, привлекал к ней внимание тбилисцев таким образом: он влезал на высокие фонари, стоящие вдоль главного проспекта грузинской столицы, и с присущим ему яростным темпераментом декламировал стихи поэта Революции. Он был грузинским последователем Маяковского и верил в его эстетические принципы. Таким был Шенгелая и в своих фильмах. Таков пафос времени.

— Когда Шенгелая, — рассказывала Верико Анджапаридзе, — снимал в Баку «Двадцать шесть комиссаров», на нефтепромыслах вспыхнул пожар. Шенгелая немедленно бросился в огонь... Он боролся со стихией с яростным самозабвением. В эти минуты он был счастлив.

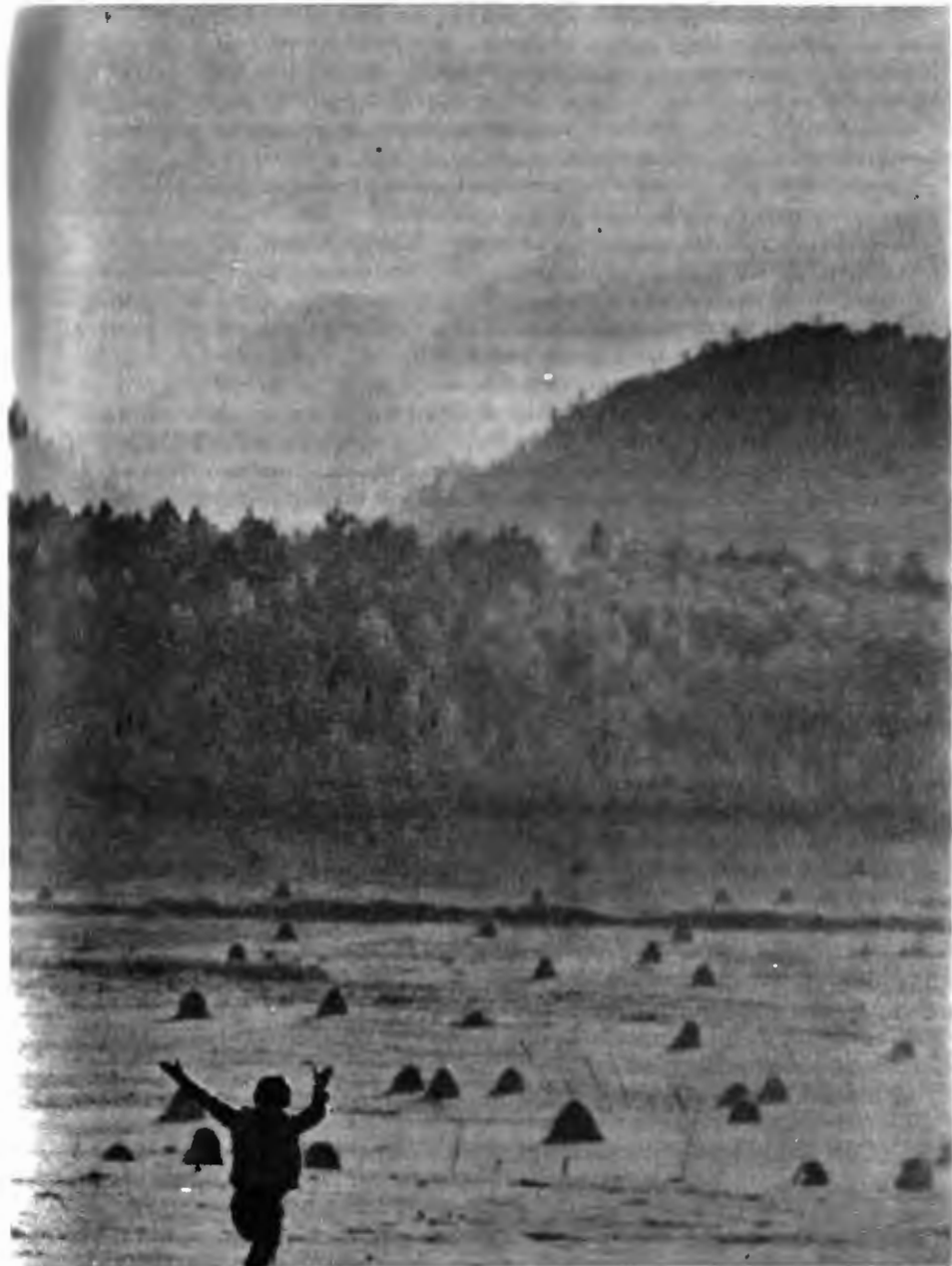
Так понимали люди этого поколения счастье. В каждом фильме Шенгелая пылает огонь патетики. Пишу об этом вовсе не для того, чтобы упрекнуть режиссера другого поколения в холодности. Никакой холодности нет — но теперь, в другой социальной ситуации, и любовь и ненависть художник выражает иначе.

В рецензии на вторую самостоятельную постановку Дanelия можно было прочитать: «Ничего особенного с Колькой не происходит. Ни несчастий, ни бед никаких». Принцип «ничего особенного» так или иначе сказался в строении и других фильмов Дanelия. В поле зрения художника — «жизнь в понедельник», обычный рабочий день. Между прочим, фильм, знакомый зрителям под названием «Мимино», то есть «Сокол», в процессе постановки имел другое рабочее название — «Ничего особенного». Когда летчику Валико Мизандари говорят так, например: «В горах сейчас, наверно, красиво, а, Валентин Константинович?», Валико отвечает: «Ничего особенного!» И напевает он песенку, которую перевести невозможно, а означает она, в сущности, все то же: «Ничего особенного!»

Между тем Валико молчаливо влюблен в свои особенные, прекрасные горы, в Тушетию, в Грузию, в друзей, в простой понедельник, в белый свет. И Дanelия, несомненно, тоже. Он для того и берет московский день Коли, в который не случилось ничего чрезвычайного, и такие же дни Мизандари, чтобы увидеть в них прекрасное.

Нужна режиссерская смелость для такой интонации. Большие зрительные залы — а к их мнению Дanelия равнодушен — как раз любят смотреть про «особенное». Любят напряженное действие, в котором одна кульминация вплотную пригнана к другой, а ход событий в судьбах героев резко меняется как в сказке. Дanelия — хоть он ког-





да-то определил свой любимый жанр как полусказку — умеет расставаться со сказкой. В этом обаяние его искусства. Он умеет находить теплоту человеческих душ, победу светлого начала в самых прозаических обстоятельствах. В этом его талант, творческая сила, причастность к грузинскому генеалогическому дереву, к национальной традиции, ставящей так высоко содружество, братскую соединенность, умение радоваться взаимному притяжению вчера еще не знавших друг друга людей. Прекрасная черта грузинского духа. Она нашла такое полное — без словесной расшифровки — выражение в «Мимино».

Здесь нет ни бури в горах, ни смертельно опасной авиакатастрофы, ни спасения обреченных на гибель людей. Про это — слышится авторский голос — я вам рассказывать не буду, вы и так знаете, как бывает героичен труд авиатора в критических обстоятельствах, я вам расскажу про другое: какая прелесть в том, что летчик знает свой путь в горах не хуже, чем тропинку на земле. И помидор, брошенный им с высоты, попадает как раз на сковородку горца. Смешно, конечно, доставлять на рынок корову вертолетом, но, если нужно помочь крестьянке, почему не сделать это, посмешив людей и себя...

Здесь все особенное, говорит вам на самом-то деле фильм: и дивные спокойные горы, и медленный полет из долины в долину, и душевная близость каждого с каждым.

Режиссер бросает вызов обыденным представлениям об обыденном, о прозе и поэзии жителя-бытия. У него своя художественная программа. Его вполне устраивает амплуа веселого рассказчика, и в этом тоже «гены» художественных традиций Востока. Такие слова, как «философичность», не из словаря Данелия, но его помидор, упавший из небесья на сковородку старого горца, философичен. В нем — проблема, одна из важнейших в нашем веке, эту проблему выразил в своей добродушной манере Коля — Леонов из фильма «Афоня»: «Нет еще у нас всеобщей коммуникабельности». Вот потому и неотразимы для нас фильмы Данелия, работающие на всеобщую коммуникабельность. Философия живет не только в диссертациях — она не хуже чувствует себя в добром встречном движении человеческих душ. И наш век особенно нуждается в такой философии.

Встретились в «Мимино» герои Вахтанга Кикабидзе и Фрунзе Мкртчяна — грузин и армянин — в гостинице, вовсе их не ждущей (в тот день гостиница распахнула свои объятия перед участниками конгресса эндокринологов). И вот они уже повздорили и чуть ли не враждуют друг с другом — в анекдотической, конечно, версии. Обнажим схему анекдота: они ссорятся, а между тем так необходимы друг другу, и это вскоре обнаруживается, но уже когда идет суд над одним из них, а другой его выручает.

Мотив единения людей, прозвучавший в первых классических советских лентах, у мастеров следующих поколений появляется уже в другой инструментовке, но это все тот же мотив. Тема с вариациями.

У ДANELия, я думаю, не было необходимости специально подбирать кинематографический инструментарий для воплощения этой человеколюбивой философии, она — в натуре художника и не требует броских эффектов.

Поучительна в этом отношении история фильма «Путь к причалу», поставленного в самом начале самостоятельной работы. В сценарии В. Конечного была, как теперь принято выражаться, экстремальная ситуация, позволяющая увидеть, как ведет себя герой на краю гибели. Североморское судно «Полоцк» доживает свой век; и судно-спасатель «Кола» буксирует его к последнему причалу, на слом. Старый боцман «Полоцка» Зосима Росомаха тоскует, словно и он приговорен к слову: пришла старость, семьи и друзей нет, ждать нечего. И вот «Кола» приняла сигнал бедствия с большого судна, терпящего бедствие неподалеку. Чтобы спасти десятки людей с гибнущего лесовоза, «Кола» должна оставить в произвол судьбы маленький «Полоцк», на борту которого четверо моряков. Как быть? Пусть решает сам боцман Росомаха.

Что и говорить, ситуация критическая, остросюжетная. Росомаха, двое матросов и уборщик Вася получают право приговора самим себе. Кино, да еще какое! Есть чем захватить зрителя! Идет схватка с океаном, судьбой, роком, человеческой слабостью — каждый век дает другой псевдоним вековым конфликтующим силам. Может быть, эта «пограничная ситуация» и привлекла первоначально к сценарию Конечного молодого режиссера? Кто сейчас об этом скажет, фильм ставился в 1962 году. Зато теперь, если вам доведется увидеть эту старую ленту, вы наверняка скажете: нет, не в таких эффектных обстоятельствах проявил себя талант режиссера, а, опять-таки, там, где «ничего особенного». Вот остались позади штормовые кадры, мы узнали, что Росомаха и его товарищи сами обрубали буксирные тросы, чтобы «Кола» могла спасти лесовоз. И сами спаслись. Но тот сюжет, который по-настоящему интересен режиссеру Дanelия, совсем в другом.

Почему боцман Росомаха, этот сильный, славный человек, так одинок? В этом и война виновата, и неуживчивый характер Зосими, воплощенный Борисом Андреевым крупной, как говорится, кистью. Вот и женщина, о встрече с которой боцман, вероятно, думал не раз, хоть и молчал об этом, — Мария, ее играет актриса под стать Андрееву — Любовь Соколова, актриса замечательная. Она сама не раз была «спасателем» эпизодов в фильмах разных сценаристов и режиссеров, желавших, чтобы на экране засветилась хоть на минуту добрая женская душа. (Как водится в кино — увы, все еще водится, — раз уж Соколовой удавались маленькие роли, то новые и новые постановщики приглашали ее именно на эпизоды. Раз уж доказала она, что ей близки роли простых женщин, то и предназначались ей снова и снова именно такие характеры. Для многих потом было неожиданным, как мастерски сыграла она в «Трех сестрах» столбовую дворянку, генеральскую дочь, интеллигентку с головы до ног. Но это так, к слову.)

В «Пути к причалу» Любовь Соколова показала наконец «полнометражно», сколько же прекрасного в этом как бы примелькавшемся человеке. Зосима любил Марию, но беречь любовь не умел — и теперь расплывается одиночеством. Так и жили бы они врозь, если бы не случайная встреча, необходимая и ему и ей. У них и сын есть, почти взрослый. Побольше бы того, что леоновский Коля называет всеобщей коммуникабельностью, а проще — готовности дорожить родственной душой, не изводить силу на вадорные обиды. Вот этот «путь к причалу» больше интересует авторов фильма, чем путь через штормовые валы. Обнаружить в примелькавшемся «понеделничном» бытии истинные человеческие ценности — какой это праздник!

В картине «Путь к причалу» режиссер продолжал учиться открывать скрытые от равнодушных взглядов богатства людских натур. Актеры Борис Андреев, Любовь Соколова, Олег Жаков, игравший капитана «Колы», были рады работать с режиссером, дорожающим глубинным в человеке, той его красотой, что не лезет в глаза.

Тогда-то и стал Данелия режиссером актерским, как говорят на студиях, строящим свою стратегию на душевном богатстве артистической личности, на уме, наблюдательности, способности актера обогащать писательское слово своими неисчерпаемыми жизненными наблюдениями. И начал с той поры режиссер подбирать свою кинематографическую «труппу», уже не расставаясь с актерами, наиболее полно отвечающими его представлению о том, что такое хороший фильм. В этой труппе — ее беспорный премьер Евгений Леонов, а также Вахтаг Кикабидзе, Фрунзе Мкртчян, Леонид Куравлев. В «Осеннем марафоне» ее дополнили — конечно, не случайно — Олег Василлашвили, Наталья Гундарева, Марина Неёлова.

С Леоновым Данелия встретился еще в давнем выпуске «Фитиля» (№ 63), где был такой сюжет: симпатичный маляр измывался — шутил, конечно — над хозяйкой квартиры, имевшей печальную необходимость покрасить стены. Этот маляр знает, что он необходим людям, и потому куражится над ними. Только по анкете он — рабочий, а в самом деле — человек, из которого надо выдавливать по капле раба. Желание покомандовать, покуражиться над другими — испытать их зависимость от тебя — это желание рабское. (Нельзя ли обнаружить в этом сюжете некое предчувствие «Афони»?)

Они снова встречаются в комедии «Джентльмены удачи», где в титрах Г. Данелия назван соавтором сценария. Вероятно — мне так кажется, — сценарист Данелия в какой-то мере проявил себя и как режиссер, что нисколько не умаляет достоинства постановщика А. Серого.

Постепенно Данелия и Леонов становятся просто необходимыми друг другу. Не знаю подробностей работы Данелия над сценариями и фильмами, но уверен: если в сценарии нет роли для Леонова, Данелия ее сочинит. Или, в крайнем случае, запроектирует интересную за-



дачу на будущее. Потому что искусство этого артиста излучает любовь ко всему человеческому, нежность, понимание силы и слабости ближнего и дальнего, способность прощать и верить, и надеяться, без громких слов, обязательно с шуткой или даже молча, почти незаметно и неизменно. Не к этому ли стремится в своем режиссерском искусстве Данелия?

Как часто теперь произносятся и пишутся и подразумеваются слова «добро», «духовность», «нравственность»! Нести людям добро, пробуждать нравственность в душах, ценить, беречь, растить духовность... С другой программой теперь редко кто выступает в искусстве. Так ведь и в педагогике наших дней славу строгого Макаренко не потеснила слава доброго Сухомлинского (Макаренко — не только строготика, что нередко забывают, но и великая любовь). Искусство и педагогика — сообщающиеся сосуды, и нет ничего удивительного в том, что и Михаил Швейцер, и Василий Шукшин, и Тенгиз Абуладзе, и другие высокоталантливые кинематографисты избирают своим девизом, письменно и устно, воспитание добрых чувств. Отчего так единодушно? Не потому ли, что эти чувства стали в известной мере дефицитными, что социалистическое общество испытывает необходимость энергично утверждать понятия добра и любви, избавляя их от всяческих оговорок, поправок, ограничений, возводя их в ранг ценностей абсолютных, не подлежащих хитроумным толкованиям и перетолкованиям? В этой сфере «теории относительности» места быть не должно.

Художнику такие истины открываются изначально. Сегодня вера в добро — не какая-то там «абстрактно-гуманистическая», а революционная, ибо что же такое революция без преданности добру?

И потому фильмы Данелия, при том, что они так светлы, вовсе не идилличны. Они насквозь конфликтны. И это прекрасно знают единомышленники режиссера — актеры его «трупы».

И Леонов, и Куравлев, и Кикабидзе, и Басилашвили начинали актерский путь с ролей комедийно-эксцентрических. Есть в актерском искусстве явление, которое не так-то просто объяснить: талантливый комик, способный покорить зрителя не смешной типажностью, а всем богатством жизнелюбивой природы, способен сыграть и трагедийную роль. Комик-эксцентрик Николай Черкасов гениально сыграл одиночество Полежаева, страшный духовный кризис генерала Хлудова. Комик Игорь Ильинский также блестяще сыграл трагедийную роль Льва Толстого в пьесе Иона Друцэ «Возвращение на круги своя». Эксцентрик Лев Свердлин, сыграв Аркашку в «Лесе», потрясал потом зрителей трагическими ролями Нунбаха в мейерхольдовском «Вступлении», Тихона в «Грозе» — примеров не শেষ. Актеры Леонов, Кикабидзе, Куравлев играют роли все более сложные, о которых уже не скажешь, какие они — смешные или драматичные. В них есть и грустное раздумье, и высокая мечта, и счастье бытия. При этом коме-

дийная закваска навсегда избавляет актера от постного наставничества.

Теперь можно задать себе трудные вопросы о творчестве Данелия. Например: зачем он так упрямо сталкивает в своих фильмах смешное и страшное? Как решился до такой степени размыть грани жанров в «Не горюй!» и «Совсем пропащем»? Что он складывает — трагические комедии, комические трагедии? Не о том, представляется мне, размышляет режиссер. Судьбы жанров, границы понятий, применение терминов едва ли его беспокоят. Из-за них у него бессонницы не будет.

Интересы Данелия где-то там, где зарождаются еще не опознанные конфликты, складываются непривычные, не подходящие к знакомым рубрикам характеры, не нашли примерного решения острые коллизии, где боль есть боль, а не проблема боли, и радость не требует основательных мотивировок, где все только еще начинается, закипает, пропаяется.

Помните, как идет ранним утром Катя — Симонова по самой обыкновенной улице? Она просто шагает по своему городу, но это же танец, живой танец радостной юности. Почему ей так радостно? Почему она любит Афоню? Потому что любит. Режиссер ведет счет ее радостям и болям как бы с начала, «от нуля», но уже знает, в отличие от Кати, что есть на свете жестокость, предательство, все прочее в этом роде. Ни в коем случае не ради эффектного разнообразия красок, не для изощренного сочетания жанров сталкивает Данелия «то» и «это», а для того, чтобы его герои и его зрители умели оставаться жизнелюбивыми вопреки всем болям и печалям. В любых обстоятельствах. Иначе грош цена и юмору, и оптимизму, и жизнелюбию.

Беспечный комизм эксцентрических происшествий сегодня немногого стоит, и не случайно не удаются кинематографу немудреные «просто комедии». От случая к случаю оглядываются иные комедиографы на те времена, когда на экранах царила трюковая комическая. Времена меняются, а с ними искусство, если хочет оставаться искусством. У нас был опыт постановки веселых, незамысловатых комедий, разворачивающихся, как правило, в выходной день, — вне забот повседневности. Они невесело проваливались, потому что сегодняшняя комедия заниматься пустяками не любит.

И Данелия знает это превосходно. Взгляните на персонажей «Осеннего марафона» без юмора, и перед вами безысходная драма. Причем драма очень хорошего человека, умеющего щедро раздаривать себя людям, — ведь таков герой Олега Басилашвили. Полная противоположность Афоне! Но и его жизнь — ох как не проста. Тут не трагическая комедия и не комическая трагедия — кости трещат у бедного марафонца, души изболелись у искрение любимых им женщин. Чудесный человек, чудесные у него подруги, а всем троим тяжело. Что с ними дальше произойдет? Неизвестно. Зададим себе другой вопрос: что происходит со зрителем, наслаждающимся фильмом Данелия? Нормальный

зритель, испытав сложные чувства, сложные потому, что в них соединяются сердечная отзывчивость, юмор, умная наблюдательность, становится чуть-чуть более добрым, более тонким, более благородным человеком. Доблесть такого художника, как Данелия, в том, что Чехов называл умением заражать людей чувством благородства.

Приглядимся к некоторым секретам режиссерской стратегии Данелия.

Первый эпизод «Афоня» смотрится примерно так, словно перед тобой метражная версия «Фитиля», — но только первый эпизод. Режиссер сразу же усложняет взаимоотношения зрителя с Афоней. Оказывается, Афоня не только мастер вышибать из жильцов калым, не только герой воскресного фельетона — он может растоптать человека, обидеть смертельно. Ведь не квартирную склоку, а разрушение жизни всерьез сыграла Руслана в роли Афонинной подружки, оказавшейся в жизненном тупике. А чудесная тетка Фрося отчего умерла? Не от горя ли? Обожаемый племянник был беспощаден с ней на глазах у людей, все видевших, все понимавших, когда она писала письма самой себе. Такой парень между делом, между шутками способен свести ближнего в могилу.

Но смотрите, какую тонкую игру ведут режиссер Данелия, драматург Бородинский, актер Куравлев. Они дали Афоне остроумие. Слесарь-сантехник становится нам все более интересен. При этом оказывается, что Афоня способен распахнуть перед приятелем душу так же легко, как двери своей однокомнатной квартиры. Не так это просто — впустить почти незнакомого человека в свою жизнь. И как славно, хотя и без взаимности, влюбляется этот парень в красивую Елену, пригласившую его починить что-то из сантехники. Он даже видит ее в своих грезах матерью большой патриархальной семьи. Потом он затосковал на аэродроме — на перекрестке дорог — от сознания, что живет скверно. Что-то шукшинское промелькнуло в эпизоде страшной новости, когда Афоня узнает о смерти Фроси. Наконец, этот молчаливый диалог с собственной фотокарточкой на паспорте, он стоит большого горького монолога.

Но ведь все это «ловушки» для зрительского сопереживания, то есть для незаметного, уже твоего, а не только актерского перевоплощения в Афоню. Оно ведь происходит, это незаметное и почти безотчетное зрительское перевоплощение, пусть это вас не удивляет. Но возможно ли, чтобы уважаемый зритель сопоставлял себя — с кем? — с сантехником Афоней? Влезал в его шкуру? Возможно и неминуемо, потому что авторы расставили все необходимые для этого ловушки. Афоня расположил к себе юмором и молодцеватостью, некой внутренней свободой и, наконец, горькой ноткой сожалений на печальном перепутье, и вот уже вы готовы сказать — не вслух, конечно, а самому себе: каждый из нас бывает Афоней... Роль художника в том, что он воздействует на ваше чувство поэзией, лирикой. Сколько-нибудь от-

ывчивый на поэзию зритель, даже тот, кто не грешен Афониными грехами, обнаружит нечто созвучное в укромной, лирической части своего «я».

И вот это действует на нас посильнее, чем «строгий с предупреждением».

Искусство умеет поставить тебя на место любого ярко написанного, правдиво сыгранного действующего лица. Это и есть знаменитое «человековедение». Фильм, спектакль — урок особого рода, «предмет» не где-то там, на грифельной доске, он чудом обнаруживается в тебе самом. Ты изучаешь и «кого-то» и самого себя. Хотим мы того или не хотим, замечаем это или не замечаем, но нам приходится безотчетно жить жизнью самых различных героев экрана, и не только «положительных», и неизвестно, от какой встречи, с каким героем остается самый положительный след.

Хорошо, если автор использует этот неявный феномен драматического искусства в благородных целях. Если воздействует на нас силой искусства, облагораживая наши чувства.

Четко сформулированное «резюме» фильма при этом вовсе не обязательно. Нет нужды напоминать, что Чехова постоянно упрекали в мнимом отсутствии авторской позиции, равнодушии к добру и злу, а он надеялся не на нравоучение, а на искусство, полагая, что художник, проснувшийся в зрителе, всегда предпочтет истинное ложному. В этом была его вера, и она стала верой многих.

Удивительно последователен в поисках многозначного образа, сложного единства противоречий режиссер-художник Данелия, стремящийся обнаружить доброе и недоброе в одном явлении.

Он не избегает трагического, а одолевает вместе с тобой трагизм и остается жизнелюбивым, когда это непросто. Иначе ведь не доброта, а милота, и цена ей невысокая.

Однажды я сказал ему при случайной встрече: «Вы нашли свой особый ключ в искусстве». Он ответил неожиданно: «А я думаю, не пора ли с ним расставаться?» Да, конечно, не так это легко — разрушать стереотипы, выслушивать упреки за неясное резюме фильма. Художник того поколения, к которому принадлежал, скажем, Николай Шенгелая, видел свою задачу в четком протиположении антагонистических сил. А такой художник, как Георгий Данелия, обнаруживает доброе и недоброе в одном явлении, иногда — в одном человеке. Здесь другого рода художественный анализ, но преемственность — несомненна.

Фильм воспринимался в дни премьеры по-разному. В кинематографическом журнале было опубликовано письмо, автор которого возражал как раз против того, что составляет стратегию Данелия: «Режиссер старается внести в бытовую комедию элемент поэзии, пытается таким образом помочь герою проявить то доброе, что якобы еще существует в его душе и еще обладает достаточной силой, чтобы про-

биться на свет сквозь наслаения равнодушия и цинизма». Это письмо было опубликовано вскоре после премьеры «Афони», в порядке спора с похвальными рецензиями. И вот прекрасный случай убедиться в том, что верное восприятие фильма — результат процесса преемственного и коллективного: пойдите сегодня на фильм (к счастью, он сохранился в репертуаре, и, судя по успеху, надолго). Вас поразит, как теперь единодушно смеется зрительный зал там, где этого ожидает режиссер, и замирает в молчании, и соучаствует в действии, и воспринимает контрастные, порой парадоксальные моменты фильма. Потому что коллективное восприятие постепенно утончает и совершенствует восприятие индивидуальное. Может быть, и автор письма сегодня полностью воспринимает в фильме все то, о чем так ненавязчиво рассказывает ему автор.

Обратим еще внимание на то, как в последних фильмах Даниеля художественно задуманы и исполнены все эпизодические роли. Этого требует архитектура фильма. Не забыть Бронислава Брондукова в «Афоне» — искреннего негодования сыгранного им маленького человека из пивнухи, когда он теряет друга и яростно требует его явки на очередную встречу. Или Николая Гринько, играющего соседа покойной Фроси... Как сдержанно презирает сосед Афонию — сдержанно потому, что Фрося не разрешила бы ему неделикатности. Гринько играет как бы и за Фросино соседа и за саму Фросю в духе ее отношения к слабостям человеческого. Не забыть и безмянную круглолицую телеграфистку, невольно отзывающуюся на все тревоги и радости в телеграммах, проходящих через ее руки. А председатель товарищеского суда в блестящем исполнении Николая Парфенова! Сколько небольших ролей сыграл этот уникальный актер-сатирик, обходящийся в любом случае без малейшего шаржа! Фильм разрушает стереотипы и как художественное целое и каждой своей частностью. Даже то, что роль милиционера на районном аэродроме, с симпатичной старательностью и наивностью исполняющего свои обязанности, поручена артисту с обликом простодушного деревенского паренька, даже в такой частности сказалось органичное для режиссера отрицание каких бы то ни было клише.

Однажды мне захотелось узнать, какая атмосфера возникает в съемочных группах Даниеля. Вот что я услышал.

— Работать с ним невероятно сложно. Он делает всех нас рабами фильма, потому что и сам он — его раб. Посмотрели бы вы, как он монтирует. Мне кажется, он может просидеть за монтажным столом и год и два. Монтажницы будут падать от усталости, а Георгий Николаевич начнет заново переставлять, переключивать кусочки пленки, пробовать новые и новые сочетания. Что он ищет при этом? Никаких монтажных эффектов вы в его картинах не обнаружите. Мне кажется, для него монтаж — это дыхание фильма. Естественное, свободное. Вы не замечаете своего дыхания, когда здоровы и жизнь идет нормально. Дыши-

те — и ничего особенного. На самом деле это здоровье, счастье, сила жизни. Таков монтаж Даниеля. Но какого труда он требует! Вот почему я и говорю, что Даниеля — раб своего фильма и нас всех делает рабами. Не хочу рабства! Но вот он зовет меня на новую картину, и я оставляю все другие дела...

Что же такое режиссура Даниеля? Чего он ждет, требует от товарищей по группе?

— Пожалуй, можно сказать так: режиссура Даниеля — это выработка художественности. Вот ради чего он бесконечно переклеивает кусочки пленки, терзает требовательностью актеров, монтажниц, всю съемочную группу. Он ласков со всеми, внимателен, приветлив, но иногда мне кажется, что он молча ненавидит каждого за то, что тот все еще не безупречно талантлив. Работать с ним — радость и мучение одновременно. Так и в его фильмах соединяются счастье и горе, трагизм и смех.

Сразу же открою секрет: в этом монологе смонтированы реплики представителей разных профессий. Они легко соединяются.

С Олегом Басилашвили, герой которого терпит муки от щедрого сердца, с Натальей Гундаревой, Мариной Неёловой Георгий Даниеля поработал в «Осеннем марафоне» по всем правилам своей «труппы». В «Кинопанораме» Марина Неёлова признавалась, что тайно сражалась с режиссером: она любит ситуации кризисные, стрессовые в своих ролях, а режиссер как бы сковывал темперамент актрисы. Теперь можно себе представить, как проиграл бы фильм, если бы две женщины с характером, несправедливо обиженные, дали волю своим страстям! Здесь снова оченьгодились режиссерская сдержанность и немногословие.

Итак, позади двадцать лет режиссерства. Если есть в нем органическое единство, значит, должна быть явная или скрытая связь между работами давними и недавними, юношескими и зрелыми.

А поэтому я решил вернуться к впечатлениям от фильма «Сережа», поставленного Даниеля совместно с Таланкиным вскоре после окончания режиссерских курсов, где он сам теперь учит молодых учеников. Для этого я заглянул в свой старый журналистский блокнот. Вот что я в нем прочитал:

«Авторы не торопятся нанизывать эпизод на эпизод, только бы попростее, подинамичнее получилось. Фильм спокоен, как уверенный в себе рассказчик. Он рисует одно, другое, третье событие из жизни светловолосого парнишки, не очень — как будто — заботясь о связи между ними. Но только «как будто». Авторы приглашают нас искать эту связь. А она в том, как жизнь взрослых людей, их нравы и обычаи складывают характер будущего сильного, мужественного, справедливого человека. Спасибо авторам за доверие! Спасибо за то, что нас считают людьми понятливыми и не повторяют десять раз понятное, ведь это, в конце концов, невежливо.

Даже у самых близких и добрых к Сереже людей немало своих забот, и часто им не до него. И вообще жизнь не склонна сюсюкать с ним. Бывает и так, что парень всплакнет. Вот упали на большой лопух, растущий возле ограды, три Сережины слезинки — и камера сняла их. Почему не снят при этом сам всплакнувший Сережа? Тут-то и раскрывается маленький режиссерский секрет. Авторы не хотят снимать плачущего Сережу, чтобы не осрамить будущего мужчину, не подглядывать за ним в минуту слабости. Они снимают в эту минуту не Сережу, а лопух у его ног. Может быть, на него упали вовсе не слезы, а капли дождя. Авторы фильма уважают своего друга Сережу и потому не мусолят те страницы повести, где берет верх понятная детская слабость. Не мусолят, но и не перелистывают слишком поспешно, как нечто неприличное. Назовем это художественной тонкостью.

Они любят не поучения, а образы и как бы сравнивают три слезинки с дождевыми каплями — те и другие естественны, как сама природа. Так, упрощенно-приблизительно, можно перевести на язык критики тот кинематографический образ, что промелькнул на экране.

Есть в «Сереже» такой эпизод. Директор совхоза Коростылев смотрит в клубе документальную картину, а в ней видит самого себя. В зрительном зале клуба сидит славный, сердечный, дельный человек, но в кадрах документального фильма он превращен в безжизненный монумент, даже складки его выдавшего виды директорского плаща выглядят искусственными. Увы, у такого творческого метода, каким снят «фильм в фильме», немало сторонников в кинематографии — реальное кажется им недостаточно интересным, и они, так сказать, улучшают реальность. Сергей Бондарчук показал, насколько Коростылев в жизни привлекательнее, чем стереотип «волевого директора» на экране. И это принципиально для начинающих кинематографистов, увлекшихся повестью Веры Пановой.

Давнишнее и нынешнее, как видим, состыковались.

Значит, есть основание сказать, что в фильмах Даниеля, снятых в разные годы, в содружестве с разными драматургами, обнаруживаются все же некие устойчивые черты. Прежде всего острое внимание к тому, что мы здесь обозначили рабочим названием одного из его фильмов — «Ничего особенного», что на самом деле несет в себе много особенного, очень важного в нашей общей жизни. Режиссер не «тасует» трагическое и комическое, а берет их в сложном единстве. Он заставляет нас пережить вместе с его героями радость содружества, проникновения в бытие другого человека, соединение его с твоим бытием. Поэтому Даниеля, я думаю, ни в коем случае не расстанется с таким писателем, как Александр Володин, с таким актером как Евгений Леонов, вообще с художниками его состава крови — они дорожат одними и теми же жизненными ценностями.

Для того и нужно разрушать стереотипы, чтобы ничто не заслоняло истинные человеческие ценности.

Счастливый человек

До «Не горюй!» я уже участвовал в создании одной картины и, как мне казалось, освоил все премудрости кино. Но с первых же дней работы с Данелия убедился, что понимал немногое.

Первое впечатление от знакомства с ним — удивление. Я обнаружил, что Данелия и сам пишет очень хорошо. Признаюсь, мне было невдомек, для чего ему понадобился сценарист. Это так и осталось для меня тайной. Работать с ним очень легко и в то же время очень трудно. Легко придумывать, искать повороты, угадывать неожиданные сюжетные ходы. А трудно физически: четырнадцать часов непрерывной работы каждый день.

В таком режиме мы работали и над сценарием «Не горюй!» и над сценарием «Ничего особенного», легшим в основу фильма «Мимино». Когда я, бывало, усталый прекращал работу, он продолжал трудиться. Что-то переделывал в том, что мы написали, приводил все в порядок... Такой трудоспособности я не видел ни у кого, с кем мне довелось работать.

Замыслы Данелия вынашивает годами. Правда, замысел «Не горюй!» возник и осуществился быстро, на одном дыхании. А вот, например, фильм «Мимино» имеет многолетнюю историю. На съемочной площадке он никогда не бывает растерян, всегда знает, что он хочет, и знает, как это надо сделать. Он монтирует прямо в процессе съемок. При этом, в отличие от других режиссеров, он умудряется оставаться незаметной фигурой на площадке. Он владеет особой тайной работы с актерами. Руководит съемочной группой без шума. Скорее всего, это удастся ему потому, что все у него рассчитано.

Насколько долго пишется сценарий, настолько быстро, даже стремительно Данелия снимает. Дублей почти не бывает, актерских проб мало. Он знает, кто должен играть в его фильме. Он всегда остается верным «своим актерам».

Самым главным в сценарии, да и в фильме вообще, Данелия считает человеческие судьбы, характеры — яркие, живые, емкие. Но найти характер — полдела, надо еще суметь выразить его. И не в длинных диалогах или многозначительных недомолвках, а в действии. Данелия



«Мимино»

справедливо считает, что фильмы, обращенные к острым темам действительности, часто не сохраняют свой заряд, потому что они не открывают интересных характеров. Я очень люблю его картины. Одно из важных их достоинств, на мой взгляд, состоит в том, что они обращены не к кругу знатоков, а к самому широкому кругу зрителей. Ведь можно даже об очень простом рассказать с невероятным нагромождением сложностей. С Даниеля такого никогда не случается и случиться не может.

В фильмах Даниеля много смеха. Его вызывает порой крохотная, но очень точно подмеченная деталь. Смех у Даниеля — это всегда мысль, и грусть, и поэзия. Его смех порой легкий, порой горький, но никогда он не бывает злым. А вот спросите его о жанре его картин, и он пожмет плечами, скажет, что, во всяком случае, комедий не снимает. «Я шагаю по Москве», «Не горюй!», «Совсем пропащий», «Афоня», «Мимино», «Осенний марафон» — по его мнению, вовсе не комедии, хотя в них много смеха. Даниеля действительно никогда не ставит своей целью обязательно рассмешить зрителя. И если в его фильмах много юмора, смешных эпизодов, то это потому, что он считает: о тех, кого любишь, можно рассказывать и с юмором.

Даниеля любят живопись, хорошо знает музыку. Композиторы Андрей Петров, Георгий Канчели рассказывают, что с Даниеля рабо-



«Мимино»

тается необыкновенно легко именно потому, что он тонко ощущает музыкальный образ киноленты.

Земля Грузии дала ему жизнь, в Москве он стал художником. Дanelia очень любит говорить о Москве, ее шумных улицах, задумчивых набережных. Это улицы его детства. Он прекрасно знает город и его людей. «Я шагаю по Москве» — по-моему, это лирическое признание в любви к городу.

Дanelia принимал участие в написании тех моих сценариев, которые мы делали врозь. Он хорошо атакует чужой замысел, мгновенно



находит в нем слабые места, разрушает их. И этим заставляет искать более верные и надежные пути. Рассказываешь ему какую-нибудь сентиментальную историю, а он вдруг так все повернет, что мы оба начинаем хохотать. Или наоборот: рассказываешь что-нибудь смешное, а он неожиданно найдет там грусть. Но чаще всего это жесткий, хотя и очень доброжелательный оппонент. Многие работающие в кино знают эти его качества и пользуются ими. Вечно он сидит дома, обложенный чьими-то сценариями, над которыми работает так же истово, как над своими. Быть может, потому он поставил только девять фильмов.

Данелия, конечно же, счастливый человек. Он умеет радоваться и радовать других. Может быть, потому он до сих пор окружен друзьями детства, которые его преданно любят и по-настоящему ценят его талант.

В поисках гармонии

Я написал музыку более чем к двадцати фильмам, работал с разными режиссерами, но самые удачные мои музыкальные кинокомпозиции принадлежат фильмам Георгия Данелия.

Мы встретились осенью 1961 года. Данелия снимал «Путь к причалу». А я к тому времени, написав балет «Берег надежды», музыку к театральной постановке «Бегущая по волнам» и к фильму «Человек-амфибия», неожиданно для себя самого приобрел репутацию композитора-мариниста.

Содружество наше рождалось трудно. В фильме «Человек-амфибия», незадолго перед этим законченным, я был во многом предоставлен самому себе; на фильме менялись режиссеры, так и не успев уделить композитору должного внимания. И потому, исходя из общего замысла, я сам поставил перед собой задачу создать музыку эмоциональную, броскую, декоративную, в стиле симфонического оркестра, рассчитанную на исполнение большим, «роскошным» составом оркестра.

Данелия сразу же дал мне понять, что для его фильма все это неприемлемо. Здесь музыкальное решение должно быть предельно простым, лаконичным, но в то же время возвышенным и одухотворенным. Количество музыкальных тем — минимально; собственно, в фильме должна быть одна — главная — музыкальная тема. Состав оркестра, по-видимому, ограничится несколькими инструментами. Простота, к которой призывал Данелия, давалась мне совсем не просто. Нужно было сразу отказаться от тех принципов, которыми я руководствовался ранее.

Помню, я привозил Данелия не менее десяти вариантов музыки. Он все очень внимательно слушал, но постоянно просил сделать правки и поискать еще. В последующем, когда я узнал все особенности стиля и метода работы этого талантливого и своеобразного художника, трудность наших творческих взаимоотношений во многом была снята. Но тогда это была мучительная для меня работа. Где-то, вопреки моей воле, вопреки моему внутреннему сопротивлению, он вновь и вновь заставлял меня искать оптимальное решение. И окончательный вариант музыки действительно был самый лучший.

На фильме «Путь к причалу» у меня выработалось понимание эстетики киномузыки, ее специфических особенностей, ее тесной взаимосвязи со всеми другими компонентами фильма. На этой картине я прошел школу, которую обычно композиторы проходят, лишь написав музыку к нескольким фильмам. Потому наша первая совместная работа с Даниелия имела для меня большое значение. Благодаря ему сложились те основные принципы, которых я во многом придерживаюсь и при работе с другими режиссерами.

Музыка для Даниелия — важнейшее выразительное средство. Она придает его фильмам как бы новое измерение, она несет в себе то, что невозможно выразить с помощью слова, актера или изображения.

Нередко музыка в фильмах Даниелия идет вразрез с изображением, ибо принцип ее использования прямо противоположен иллюстративности, описательности. Например, в фильме «Путь к причалу» есть явное несоответствие между лирической поэзией музыки и подчеркнутым прозаизмом повседневных событий фильма. Но это несоответствие кажущееся, поскольку оно отвечало стремлению режиссера раскрыть «высокую романтику моря» через внешнюю обыденность и заземленность жизни моряков спасательного судна.

Для нас, музыкантов, работа в кино редко является основным делом. Мы не часто бываем на съемочной площадке и предпочитаем сидеть за партитуру, когда съемки фильма уже близятся к концу. А ведь в кино очень важно «чувство ансамбля», для работы с Даниелия оно просто необходимо. Нужно быть его творческим единомышленником, переживать и чувствовать фильм так, как он его чувствует, и, наверно, нужно быть еще и его «человеческим единомышленником», иначе ничего не получится. Вероятно, не каждый композитор согласился бы работать с ним, потому что не каждый смог бы переступить через свой творческий «индивидуализм».

Даниелия по природе своей очень музыкален. Он обладает прекрасным чувством ритма, чутким слухом, хорошим музыкальным вкусом. Он внутренне «слышит» будущие темы к своим фильмам и очень помогает мне тем, что вдруг начинает импровизировать, насвистывать какую-нибудь мелодию. Это дает толчок и правильное направление моей фантазии, ибо я вернее начинаю ощущать стиль, образ, настроение будущей музыки фильма. Объяснить на словах, какая должна быть мелодия, трудно даже музыканту. Даниелия нередко ставит мне какую-нибудь подходящую на его взгляд пластинку — современной или классической музыки. Например, когда началась работа над «Осенним марафоном», он дал мне вначале послушать «Интермеццо» из Третьей симфонии Брамса, сказав, что эта мелодия примерно в духе того, что он хотел бы услышать в фильме. Потом он увлек меня звучанием старинной английской музыки, что в какой-то степени отразилось на музыкальной партитуре к «Осеннему марафону».

Часто он просит меня написать музыку еще до того, как начнутся съемки фильма. Он хочет таким образом найти изобразительное решение, не только гармонически связанное, но и обусловленное музыкой, которая будет звучать в фильме. Именно так были сняты некоторые сцены в картине «Я шагаю по Москве». Но это не всегда бывает необходимо. Еще до того, как я сочиню основную музыкальную тему, Даниеля уже внутренне чувствует ее характер, настроение, ритм, даже знает те музыкальные инструменты, которые потом будут использованы. Например, он просил меня заранее написать музыку к танцу Гека в фильме «Совсем пропащий». Но вот я смотрю на экран и думаю: если бы Гек танцевал не под мою музыку, то его танец все равно был бы таким, каким я его сейчас вижу, а не другим. В движениях Гека уже заложен острый ритм, и не только ритм, но и характер.

Можно предположить, что Даниеля сразу представляет образ фильма как образ звукозрительный, потому невольно доверяешься его чутко и часто уступаешь его настойчивости в наших спорах.

Самое поразительное в фильмах Даниеля — их удивительная целостность и гармоничность. Я знаю, что он любит музыку, но не могу сказать, что именно музыке он отдает предпочтение. Напротив, он всегда стремится найти гармоническое соответствие между всеми компонентами фильма: игрой актера, музыкой и изобразительным решением.

И потому он требует от соавторов полного понимания тех задач, которыми он руководствуется при постановке фильма. С ним нельзя идти на компромисс, нельзя быть равнодушным к его работе. Лучше отказаться сразу. Он активно вторгается в работу композитора, он постоянно импровизирует, пробует, не довольствуясь найденным, стремится найти лучшее и побуждает меня к новым и новым поискам. Ему по праву принадлежат многие находки в музыкальном решении фильмов. Это он придумал использовать свист в музыке фильма «Путь к причалу». В то время это был очень неожиданный прием. Музыку Даниеля монтирует, как правило, сам. Интуиция таланта подсказывает ему самые неожиданные вещи. Мне, да и любому профессиональному музыканту, такое вряд ли в голову придет! Но то, что Даниеля не связан в этой области никакими условностями и правилами, способствует появлению удивительных сюрпризов. Нередко, например, он меняет музыкальные части местами — то, что я написал для увертюры, попадает в финал и, наоборот, что-то, казавшееся скромным, выходит при монтаже на первый план и начинает звучать очень выразительно и нестандартно.

Эта свобода действий, которая часто приводит к неожиданным, но вполне оправданным изменениям, обуславливается целостным видением фильма на всех этапах работы над ним.

Снимая фильм, Даниеля живет только его проблемами, полностью отключаясь от всего другого. Он внутренне продлевает работу опера-

тора, художника, актеров, композитора. И мне думается, что вообще Даниеля может делать фильмы один. Он режиссер и сценарист. Но он и талантливый художник. И, конечно, мог бы вполне самостоятельно, без всякой помощи сделать декорации и костюмы. Он мог бы встать и за съемочную камеру, и в принципе (с минимальной помощью) мог бы придумать музыкальное оформление фильма.

Да, работать с ним нелегко, бывают моменты, когда говоришь себе: «Все! Это мой последний фильм с ним!». А потом смотришь на экран, слушаешь записанную музыку и думаешь с удовлетворением и благодарностью: «Он заставил тебя добиться самого лучшего».

Камера и дух импровизации

Данелия — трудный режиссер для оператора. Все его фильмы, за исключением, пожалуй, «Я шагаю по Москве», не выигрышны для нашего брата. В них все построено на драматургии, на характерах. Но это не недостаток, это специфика творческого метода Данелия, и с ней нельзя не считаться. Возникает закономерный вопрос: почему же тогда я работаю с ним, что привлекает меня в нем? Прежде всего его многогранная художническая одаренность и еще — трезвый ум и четкое понимание тех задач, которыми он руководствуется при постановке фильма. Нередко случается, что режиссер, приступая к работе, еще не знает, что у него получится: трагедия или комедия, детектив или мелодрама. У Данелия же есть своя тема в искусстве, и он воплощает ее от фильма к фильму последовательно и бескомпромиссно.

Как правило, он снимает фильмы, в которых большую роль играет фабула, последовательность развития действия. И потому важнейший этап работы над фильмом для него — это создание сценария. Доработка сценария, уточнение диалогов продолжается и на съемочной площадке. Хотя многие роли заведомо пишутся в расчете на того или иного актера, в ходе съемок Данелия с большой увлеченностью экспериментирует, стремясь найти какие-то неожиданные, островыразительные детали. И вот здесь-то для меня начинаются первые трудности.

Данелия всегда отталкивается от актера, от его личности. Даже в условиях точного соблюдения литературной основы он предлагает актеру выбрать наиболее приемлемую для него мизансцену и поведение в кадре. При этом первичное решение сцены, как правило, нарушается, и я как оператор попадаю в затруднительное положение, поскольку хороший результат может получиться лишь при взаимном приближении мизансцены камеры и мизансцены актера. С Тарковским в этом отношении работать легче. Он никогда не пойдет на компромисс ради оператора, актера или какой-то неожиданно найденной детали. Он всегда точно следует первоначальному замыслу сцены.

Нередко Данелия просил меня провести чуть дальше камеру, сделать больше «захлест». В общем-то, он руководствуется чисто практи-



Г. Данелия и В. Юсов во время съемок

ческими соображениями. Сделав больше «захлест», он имеет при монтаже картины возможность отобрать лучшие куски актерского исполнения, беря одну часть сцены из одного дубля, другую — из другого. Но это не главное. Мне кажется, что Данелия стремится «схватить» на пленке кусок несрежиссированной жизни, запечатлеть момент естественного поведения еще не вышедшего из роли актера. И при монтаже картины он нередко отдает предпочтение именно этим кускам. Я не сторонник неуклонного следования однажды принятому решению, но дух импровизации при работе над фильмом создает для меня дополнительные трудности. Объясню почему.

В отличие от Тарковского, который снимает обычно очень длинными кусками, так называемым методом внутрикадрового монтажа, Данелия предпочитает метод монтажных стыков. Оба эти пути имеют и свои достоинства и свои недостатки.

Когда снимаешь длинным куском, нужно очень точно рассчитать движение камеры, рассчитать ритмы времени внутри куска, распределить акценты, паузы и диалоги. Снимать короткими кусками оператору легче. Но при монтаже возникает проблема сочетания кадров по тональности и фактуре.

Проблема монтажа встала с момента возникновения кинематографа, хотя и решалась по-разному на разных этапах его развития.



«Я шагаю по Москве»

Старое кино использовало метод театра: кончался эпизод и закрывалась шторка или изображение постепенно вытеснялось из кадра. В 20-е годы монтаж провозглашался главной и чуть ли не единственной специфической особенностью кино как искусства. Лично для меня фильм Всеволода Пудовкина «Потомок Чингиз-хана» по сей день является эталоном и непревзойденным образцом монтажного кинематографа. Сейчас монтаж в прямом понимании этого слова сменился внутрикадровым монтажом. И даже если режиссер не склонен к этому методу съемки и снимает дробными кусками, его задачи далеки от тех, которые стояли перед режиссерами 20-х годов. Это общеизвестные вещи. И если я говорю о них сейчас, то только потому, что в практике кино с ними сталкиваешься постоянно. Поэтому я заранее хочу определить изображение, предусмотреть все монтажные стыки и переходы.

Эта проблема стала еще острее с приходом в кино цвета. При работе с цветом в процесс включаются гораздо больше компонентов, чем в черно-белом изображении, и сложнее предугадать поведение каждого из них. Импровизация, которая так типична для Данелия, при работе над цветным фильмом очень опасна, ибо при монтаже могут возникнуть дополнительные трудности.

Во время съемок Данелия редко заглядывает в камеру. В этом проявляется, конечно, известная доля уважения к моему профессиональ-



«Не горюй!»

ному опыту, но хотелось бы чуть больше внимания к моей работе. Я уже давно пришел к выводу, что один оператор не в состоянии сделать картину. Необходим тесный союз с режиссером, нужна заинтересованность режиссера в операторской работе. От разлада между изображением и драматургией страдает не только оператор, страдает весь фильм. По склонности своей особый интерес я испытываю к кинематографической детали, натюрморту, натурным съемкам. Крупный план менее богат для оператора своими возможностями. И к тому же крупный план — это всегда проблема света. Но, работая над фильмами Даниеля, в которых доминируют крупные планы, я забывал о своих пристрастиях и даже работал вопреки им, если того требовал фильм в целом. Я люблю все снятые мною фильмы. По разным причинам. Особенно люблю фильм «Не горюй!», хотя он абсолютно не выигрывает с операторской точки зрения и работа над ним для меня складывалась не слишком гладко.

Чистотой формы, к которой я всегда стремлюсь, дорог мне фильм «Я шагаю по Москве». Это — целостный фильм. В нем предельно совпадают режиссерский замысел и операторское решение. Это был мой первый опыт сотрудничества с Даниеля. Снимая фильм, живешь его проблемами, полон его переживаниями. Помню, как после «Иванова детства» появилась потребность в разрядке. Хотелось снять что-то



«Совсем пропавший»

совсем другое по духу, по стилю, по настроению. Тогда и состоялась моя первая встреча с Данелия. Мне предложили сценарий «Я шагаю по Москве», и я согласился. До сих пор я воспринимаю этот фильм как добрую и хорошую сказку о добрых и хороших людях. Наверное, в самой жизни не бывает такой чистоты отношений между людьми, какая есть в этом фильме. Но его безмятежная интонация была найдена не сразу. Существовало шесть вариантов сценария, и первый был абсолютно противоположен по настроению самому фильму. Пожалуй, первый вариант сценария я бы не согласился снимать, да и назывался

он не очень симпатично — «Верзилы». Работать над фильмом было легко и радостно — существовало поразительное взаимопонимание между всеми членами нашего съемочного коллектива.

Если сравнить фильм «Я шагаю по Москве» с фильмом «Совсем пропащий», то нельзя не увидеть определенной эволюции стиля Даниеля. Он всегда был склонен к парадоксальности и эксцентризму, что проявлялось и в выборе типажа и в создании образов таких героев, которых отличает острая характерность и выразительность. И если в «Я шагаю по Москве» эта тенденция только-только намечалась, то в «Не горюй!» и «Совсем пропащем» она предстает уже во всей своей яви. И наряду с этим от фильма к фильму творческая манера Даниеля все больше и больше аскетизировалась. В «Я шагаю по Москве» драматургия опиралась на изобразительный ряд, «Совсем пропащий» — фильм строго актерский, изображение играет в нем уже второстепенную роль. Я, как оператор, здесь себя постоянно ограничивал.

Всегда ли Даниеля был моим идеальным соратником по искусству? Этого я сказать не могу. Различие в подходе к некоторым вещам особенно ясно проявилось в работе над фильмом «Совсем пропащий». Мне, например, жаль, что из фильма ушел важный для Марка Твена момент единения мальчика и природы. Конечно, произведение писателя столь богато и многообразно, что оно предполагает возможность самых разных ракурсов и толкований. Даниеля выбрал один из возможных углов зрения и создал далеко не заурядное произведение киноискусства. Однако природа в этом фильме носит чисто информативный характер, и это значительно обедняет его. Уже в «Не горюй!» герой частично утратил свою связь с природой. Все планы, которые снимались на природе, по большей части были просто заставками. Я понимаю, что метраж фильма заставляет режиссера отбирать только самое главное, но природа в произведениях Марка Твена отнюдь не второстепенна. Но такова уж наша работа: потери в ней неизбежны.

И все-таки... Сотрудничество с Даниеля имело для меня огромное значение. Меня всегда привлекала человеческая значимость его фильмов, и я рад, что принимал участие в создании некоторых из них. Он снимает свои картины отнюдь не для того, чтобы просто воплотить какую-то абстрактную идею, и не для того, чтобы просто работать. Он снимает фильмы о людях и для людей.

Я так давно знаком с Даниеля, так много работал с ним, что дунал — все о нем знаю. И конечно же, ошибался. Самый интересный его фильм «Осенний марафон», кстати, прекрасно снятый оператором С. Вронским. Не все мне в нем понравилось. Но сейчас мелочи уже забылись, а в памяти остался фильм, который я принял.

Что бы там ни говорилось, я всегда восхищаюсь высоким профессионализмом и критическим отношением Даниеля к собственному творчеству. Ведь в конце концов у него всегда побеждает вкус, а все необязательное, случайное уходит...

Подлинная школа

Вдумайтесь в сюжет фильма «Не горюй!» — казалось бы, банальная история! Доведись мне самому поставить этот фильм, я бы, пожалуй, сделал другого Бенжамена. И дело совсем не в том, что я не согласен с той трактовкой, которую получил этот образ у Дanelия. Но мне кажется, что как художник я не смог бы остаться до конца таким же честным и бескомпромиссным, как он.

Когда я впервые читал сценарий, мне думалось, что все должно закончиться по-иному. Что Бенжамен устанет вести борьбу с обществом и в итоге окажется таким же, как Леван, — человеком, хотя и не лишенным добродетелей, но все же глубоко беспринципным. Но мой Бенжамен — Бенжамен Дanelия — и к концу фильма все тот же гордый и дерзкий мечтатель. В нем много прекрасных человеческих качеств, о которых он, возможно, и сам не догадывается. Но он — не голубой герой. Определения положительный — отрицательный здесь не действуют. Бенжамен живой человек, и в этом все дело. Дanelия давно не живет в Грузии, но он прекрасно знает грузии, прекрасно знает все наши проблемы. Его Бенжамен добр, и это для нас самое важное.

Кто возьмется сравнивать фильм с романом Тилье, тот, возможно, и не увидит больших различий. Но в фильме есть особая чистота отношений человека к человеку. Родственные связи — это у нас в крови, это очень древняя традиция. Для нас закономерно, что Бенжамен берет к себе внука Левана и возвращается из его богатого, но пустого дома в бедную, но счастливую семью своей сестры. Роман, как известно, кончается по-другому.

Мне кажется, что национальный характер и атмосфера действия в фильме предельно правдивы. Даже актер Филиппов, которого Дanelия пригласил на роль брადобрея, кажется настоящим грузином. Каким образом Дanelия этого добивается? Передать трудно. Он чутко прислушивается к каждому актеру, убедительно объясняет. И даже если в итоге он навязывает тебе свою точку зрения, ты этого попросту не чувствуешь. Не случайно поэтому я сыграл того Бенжамена, которого видел Дanelия.



«Не горюй!»

Есть режиссеры, наделенные незаурядным актерским талантом. Как правило, они сначала сами проигрывают сцену, показывают исполнителю жесты, мимику, интонацию, а потом требуют копировать это, нисколько не задумываясь о той неуютной ситуации, в которую поставлен актер. Даниеля всегда знает возможности актера, грани его дарования и отталкивается от них в работе над образом. В этом, я думаю, секрет бесспорных актерских удач во всех его фильмах.

Нам случалось одну и ту же сцену репетировать на протяжении нескольких дней, а когда мы приходили на съемочную площадку,



На съемках фильма «Не горюй!»

он снимал все совсем по-другому. Импровизация — естественный метод его работы с актером. Выхожу я на съемочную площадку, зная, что обязательно начнутся поиски, они будут до тех пор, пока Даниеля не найдет верный тон всей сцены.

Тем, что я стал актером, я обязан только Даниеля. Четыре месяца работы над фильмом «Не горюй!» дали мне, пожалуй, не меньше, чем могли бы дать четыре года обучения в театральном институте. Мне очень дорог фильм «Не горюй!». И все же самой интересной своей работой в кино считаю роль Герцога в «Совсем пропащем».

В этой картине говорится о людях, чьи судьбы трагичны, а жизнь печальна, о том, что связывает этих людей, что помогает им выстоять перед лицом трагичной реальности. Я знаю зрителей, которым эта картина показалась жестокой и беспощадной. Возможно, это и так. Но Даниеля знает, что в жизни бывает всякое, что человек не рождается плохим или хорошим. Таким его делают обстоятельства. Для него не существует таких однозначных понятий, как хорошее или плохое, красивое или уродливое. С точки зрения Даниеля, каждый человек, как бы плох он ни был, достоин сожаления и сострадания. Например, Король и Герцог. Они способны не только на обман, мелкое жульничество, но и на тяжкое преступление, на убийство. В сценарии была сцена, когда Король хотел убить Гека топором. Даниеля отказался от

нее. И мне кажется, что финал фильма — развенчание героев, ничтожных, оплеванных — более соответствует жизненной сути этих персонажей.

В «Не горюй!» я играл, можно сказать, самого себя и потому не чувствовал всей тяжести роли, а в Герцоге нужны были и драматизм и эксцентрика одновременно. Малейший перебор мог привести к буфонаде. Но моя вера в режиссера была так велика, что я ни на минуту не сомневался в том, что справлюсь с ролью.

Каждый фильм для меня не только встреча с новыми героями, это кусочек жизни, в реальность которой я свято верю. Так верил я и в своего Валико, немножко грустного, лукавого и доброго человека, доброго, как все герои Данелия. Когда мы приступали к съемкам фильма «Мимино», Данелия сказал, что он хочет сделать ленту, которая своим внутренним пафосом напоминала бы знаменитый роман Ремарка «Три товарища». Я был знаком со сценарием, и это сравнение показалось мне несколько натянутым. Но вот теперь, думая о законченной картине, я понимаю, что в ней действительно царит атмосфера бескорыстного человеческого братства, так поразительно воссозданная в книге писателя. Герои фильмов Данелия всегда сильны тем, что ощущают плечо товарища, который не подведет. Будь то «Не горюй!» и «Мимино», в которых я снимался, или «Путь к причалу» и «Я шагаю по Москве», которые принадлежат к ранним работам режиссера.

В фильме «Мимино» ему удалось выразить мысль о незыблемой связи человека с землей, на которой он вырос, о корнях, без которых ему невозможно жить. Герои Данелия удивительно трогательные и смешные люди, которые остаются — не побоюсь воспользоваться высоким слогом — рыцарями без страха и упрека.

Я полюбил фильмы Данелия задолго до того, как начал сниматься в его картинах. Они близки мне, как человеку, как зрителю.

*Неожиданность
в искусстве
всегда
прекрасна*

Кто такой Даниеля? Во-первых, это талантливый и самобытный художник, всегда разный и неожиданный даже для тех, кто его хорошо знает. И во-вторых, — это просто добрый человек: и талант его добр и фильмы его добрые. В каждом он оставляет кусочек своей доброты, кусочек своего сердца, кусочек своей любви к людям. Работать с таким режиссером всегда для меня радость. Создание роли перестает быть только работой, а превращается в настоящее творчество.

Где-то, кажется, в интервью по поводу фильма «Тридцать три», Даниеля назвал меня своим сорежиссером. Только малосведущий может поверить в такое! Дело в другом. Он понимает актера, он всегда отталкивается от личности актера. Он делится своей правдой с актером, и актер верит тому, что говорит Даниеля. Это взаимное понимание, это единство творческих устремлений и рождает правду образа. Только так надо понимать сказанное Даниеля, и именно поэтому, думается мне, в его фильмах нет актерских неудач. Все играют прекрасно: профессионалы и непрофессионалы. Потому-то в фильмах Даниеля и нет проходных персонажей — каждый вне зависимости от того, главный он или второстепенный, имеет четко очерченный характер и яркую запоминающуюся индивидуальность.

Роль Травкина в картине «Тридцать три» была моей первой работой у Даниеля. До этого я не был знаком с ним, но знал, что он очень интересный режиссер.

Сценарием мне была уготована роль склочника Прохорова. А потом я стал Иваном Травкиным. Скажу по правде, сначала работа у нас не клеилась. Картина была задумана как гротеск, но сам Даниеля ощущал в этом какую-то односторонность. В процессе съемок менялся дух картины, менялась ее интонация. На наших глазах эксцентрическая комедия с элементами гротеска и буффонады превращалась в настоящую трагикомедию.

Тогда-то я узнал самую главную черту Даниеля: его безжалостное, предельно критическое отношение к собственному творчеству. Создавая комедию, он выбрасывал при монтаже все сцены, рассчитанные только на то, чтобы посмешить зрителя. Сколько снятых — и отлич-



•Афоня•

ных самих по себе — эпизодов не вошло в окончательный вариант картины!

Как рождался мир этого фильма? Мы, актеры, стремились быть только правдивыми и искренними. А все остальное сделал за нас режиссер Данелия. Но ведь фильм-то актерский! И как он сумел остаться в каждом из нас? Вот это, наверное, и есть то волшебство, которое называется талантом.

В этом фильме я ничего не играл. Оставался самим собой. Двое детей у меня, жена и тридцать три зуба. Вырвали меня из семьи и пово-



•Тридцать три•

локли по дорогам. Но ведь это не я, актер Евгений Леонов, это Иван Сергеевич Травкин, фигура трагикомическая, самая искренняя и самая правдивая моя роль в кино. Я говорю искренняя, правдивая, а обстоятельства в фильме *чрезвычайные*: зуб тридцать третий, марсианин, комиссии, приемы...

Данелия умеет добиться от нас, актеров, правдивости исполнения. Но для меня всегда остается загадкой, как он, сталкивая в своих фильмах актеров таких разных, с разным темпераментом, творческим опытом — возьмем хотя бы Серго Закариадзе и Вахтанга Кикабидзе, — добивается поразительного ансамбля и единого стиля исполнения. И притом он не ограничивает индивидуальности каждого, ничего никому не навязывает. Скажу больше: он позволяет каждому выйти из привычного амплуа. Меня всю жизнь держали за комика, и Данелия был первым, кто поручил мне роль трагикомическую. Трагикомична фигура Травкина. Одинок и печален старый солдат Егор Залетаев. По-своему трагичен образ Короля в «Совсем пропащем», во всяком случае, он не так прост и не столь однозначен, как это может показаться на первый взгляд. Король мерзкий и жалкий, умный и глупый, и ничтожный, но человек.

Нет абсолютно плохих или абсолютно хороших людей. Например, штукатур Коля, случайный собутыльник Афанасия Борщова из филь-



На съемках фильма «Афоня»

ма «Афоня», — кто он? Вовсе он не «положительный пример» для заблудшего Афанасия, как некоторые склонны думать. На мой взгляд, это просто мещанин с мелкой трусливой душонкой. И предаёт он своего друга по-мещански. «Приходи, мол, ко мне, когда жены дома не будет». И не то главное, что эгоист, а то, что безразличный. Самая страшная категория людей — безразличные. При этом посмотришь — душа нараспашку. А копнешь... Вот и Харитонов в «Осеннем марафоне» — тоже где-то родственник Коли.

Добродушный такой с виду рубаха-парень, который от безделья растрчивает частнцы собственной души, да и чужим временем не дорожит. Вот вам и доброта. По-моему, в фильме Данелия чрезвычайно точно обозначена сущность этих не столь уж редко встречающихся в жизни типов.

Данелия не ищет проторенных путей в искусстве. И потому все его фильмы такие неожиданные и разные. И актеры у него всегда неожиданные. Достаточно вспомнить «Осенний марафон». Как неожиданны, как новы здесь Н. Гундарева, О. Басилашвили, М. Нелова.

Данелия снял девять фильмов. Каждый новый фильм — это новый Данелия. Так раскрыть душу грузинского народа, так передать его



•Осенний марафон•

неиссякаемое жизнелюбие, его мудрость, его оптимизм, его прекрасное искусство мог только Даниеля. Так увидеть безмятежную жизнь провинции, тихий русский городок под куполами церквей или строгую красоту осеннего Ленинграда мог только Даниеля. И снять такую Америку, какую мы видим в фильме «Совсем пропащий», мог только наш современник, честный и бескомпромиссный художник Георгий Даниеля.

В фильмах Даниеля я сыграл свои лучшие роли и готов сниматься у него даже в массовке.

Хаджи-Мурат Георгия Данелия

В 1966 году автору этих строк совместно с режиссером довелось начать работу над сценарием фильма по гениальному толстовскому «Хаджи-Мурату». Потом к нам присоединился Расул Гамзатов. В основном работа протекала в Москве, поэтому «муки творчества» пришлось разделить нам с Данелия. Гамзатов, дважды или трижды появляясь в столице, решительными и конкретными «мазками» придавал работе новый интерес и новую оркестровку. Каждый вносил свое в эту увлекательную работу.

Но я буду говорить только о Данелия.

Что меня больше всего покорило в нем? Прежде всего неистребимая требовательность и честность художника. Пока он не понимал чего-то как художник, как человек, он не брался за перо. Долго и мучительно, хотя внешне он как-то и не очень казался расстроенным, переключался на что угодно... Работа не двигалась. Мы уехали в Переделкино. Стояла жаркая погода. Мы лежали на траве, повязав головы полотенцами, наподобие тюрбанов, говорили о герое, но все мои наброски сценария встречали вежливый и спокойный отпор. Улыбаясь загадочно, Данелия соглашался почти с каждым предложением, но потом, всесторонне проанализировав его, отклонял. Нет, если бы не отклонил он — отказывался бы от найденного... Я! Так убедительно умел он отсеивать лишнее, так умел он щедро отбрасывать «находки», которые мне казались верхом сценарной премудрости.

И я угомонился, впал в отчаяние. Мы неделями говорили о замысле, соглашались друг с другом, и выходило, что ничего кроме того, что уже было у Толстого, сказать не могли. А ведь задумали мы не просто экранизацию. Перед нами были выписки из хроник, легенд, материалы вокруг русско-горской войны, труды, лежавшие в основе и самой толстовской работы!

Приключенческий фильм можно было сделать захватывающим.

Но Данелия сразу же отказался от этого. Он не хотел ни скачек, ни убийства детей хунзахского хана, ни схватки в мечети, когда пал под ударами кинжалов имам Гамзат, он не хотел ничего, что отвлекало от фигуры обаятельного, чуть прихрамывающего наиба аварского

Хаджи-Мурата, его матери, его сына Юсуфа, его сдержанной симпатии к русской женщине, его детской хитрости и наивного честолюбия, его тоски по родине, его приступов дикой мстительности, его благородства и унижения в плему, его трагической смерти, в которой были повинны многие, а больше всего — он сам...

И как только стало проясняться, чего ДANELИЯ хочет и что он видит в повести Толстого, стала ясна и необычайная трудность этого пути и бесконечно захватывающая перспектива создания человечнейшего и современнейшего фильма о свободе, о пении соловьев, когда точатся кинжалы, о бегстве навстречу героической гибели...

Но все это было так лишено эффектов, так далеко от многочисленных опытов, которые, как известно, предпринимались и до нас не однажды!

Я не теряю надежды, что этот фильм ДANELИЯ все же поставит, и потому не хочу раньше времени говорить о сценарии. Он был принят, одобрен, запущен в производство и остановлен по техническим обстоятельствам на стадии режиссерского сценария, в производственном периоде — у Экспериментальной киностудии не было своей базы, «Мосфильм» ее тогда не давал... Теперь нет ни Экспериментальной студии, ни Экспериментального творческого объединения «Мосфильма». Может быть, будет у «Хаджи-Мурата» и счастливая судьба...

В данном случае меня интересует режиссер ДANELИЯ. В работе над сценарием «Хаджи-Мурата» обнаружилась явная тенденция — создать жанр, в котором героическое начало выявлялось бы путем раскрытия души великого человека, его сердца, жизни его натуры. Здесь для ДANELИЯ, как я понимаю, ближе всего оказывалась непреднамеренность, почти интуитивность в отстаивании правды, свободы. Ему особенно нравились эпизоды и сцены, где Хаджи-Мурат действовал на первый взгляд алогично, а на самом деле движим был страстями, в основе которых лежали простейшие чувства: любовь к своей земле, память о матери, детстве, любовь к сыну, стремление к подвигам на поле брани.

У ДANELИЯ было свое представление о страдающем Хаджи-Мурате. Его жажду действия он хотел передать в условиях бездействия.

Оторваться от Толстого, начать думать и компоновать исторический материал мы смогли не сразу. Но и оторвавшись, нашли многое. Дело в том, что главное — характер героя был окружен обаянием именно потому, что это был не тот, известный нам по документам и песням легендарный наиб Шамиля, а живой и тоскующий в разлуке с родиной *толстовский* образ человека. И уйти от него — значило уйти от самого главного. А толстовский герой не пересаживался в другую почву. Идея Толстого властно держала нас и... цементировала сюжет.

Я думаю, что приоритет отрыва от магии гениального решения Толстым проблемы «измены» Хаджи-Мурата принадлежит ДANELИЯ.

Он не причинно, а лепкой самого образа, постепенно раскрывавшегося в сценарии, «оправдал» героя. Он показал его человеком, обыкновенным человеком, который страдает от того, от чего страдают многие люди. И сразу же отпал пресловутый вопрос: виноват ли он перед Шамилем или нет. Ведь Шамиль сам был сложной фигурой. Родина оставалась верховным судьей и над Хаджи-Муратом и над имамом тоже...

Повторяю, я раскрываю не сценарные ходы, а ход мыслей Дanelия так, как я их запомнил в процессе написания сценария, в ходе споров и обсуждений.

Это интересно, как мне кажется, потому, что снова и снова возвращает нас к мысли о том, что Дanelия, как художник, всегда тяготеет не к чистым, так сказать, жанрам, а к их модификациям, таким, где сложность жизни и ее незаданность проявлялись бы наиболее неестественно.

Какой Хаджи-Мурат интересен Дanelия?

Человечный, правдивый, стихийный, не умеющий притворяться. В чем-то по-детски наивный. В чем-то коварный. Органически связанный со своей землей, обычаями, историей, не умеющий и не желающий жить не так, как он хочет. Гордый и негибаемый в этом своем желании.

Разве этих качеств — мало? Так говорит нам Дanelия всем ходом развития образа. И хочет, чтобы это и стало зерном фильма, действий его героя. Хаджи-Мурата нельзя вырвать из земли, которая его вырастила. Пока его не вырвешь с корнем, он подобен цветку татарника, как писал Толстой. Цветку редкой жизненной стойкости. Он стоит и сломанный. Перебитый, обрызганный грязью, растоптанный...

Для Дanelия интерес образа в его человеческой сути.

И потому именно те поступки и видимые посторонним глазом действия включались в сценарий, которые несли эту нагрузку раскрытия характера.

По целому ряду обстоятельств образ Шамиля (в повести Толстого — один из опорных, главных) не мог получить развития в наших планах. Это серьезно нарушало «равновесие» конфликта. Но, надо сказать, Дanelия вышел из положения и здесь.

Не помню, кому пришло в голову отсчитывать дни до праздника «байрама» (у Толстого имам говорит Юсуфу, сыну Хаджи-Мурата, что если до байрама отец его не вернется, он, Шамиль, велит ослепить Юсуфа). Но теперь в сценарии появилось напряжение, связанное с тем, что тактика затяжек русского двора с ответом на просьбу Хаджи-Мурата идти с войском на Шамиля, замаскированное недоверие и явная бюрократическая волокита из-за боязни ответственности слились в невыносимую для Хаджи-Мурата обстановку бездействия. Она-то и подтолкнула его на безумный план бегства в горы. Он знал, что дольше ждать невозможно. Надо было спасать семью, сына.

Так простые, гуманные причины, а не честолюбивые замыслы аварского наиба и его коварство отчетливее проступали в сцене побега. Отчаяние от сообщенной вестии: любимый сын считает отца предателем и осуждает его, невыносимая обстановка обмана и равнодушия, неизвестности и бездействия — толкнули смелого и безрассудного горца фактически на... самоубийство.

Режиссер настаивал на таком прочтении финала — в бегстве почти заведомо не было логики. Был риск — один из ста шансов. Спасти сына из рук Шамиля, после того как лазутчики донесли, что люди боятся идти против Шамиля, — почти не было возможности. Поверить в прощение нмама Хаджи-Мурат вряд ли мог. Оставался риск, этот один из ста — шанс. И оставалась музыка героической песни, которую у нас не только слышал герой в ту ночь перед побегом, а видел во сне... Он видел табун белых коней, видел, как они несутся к далеким призрачным горам. И Хаджи-Мурат велел седлать коней, готовить оружие.

...В фильме предполагалось монтажно сблизить горе горянки и горе русской матери, потерявших детей на братоубийственной войне. В этом почти одновременном рвении было горькое проклятие войне, убийству одних людей другими.

В фильме должны были встретиться Марья Петровна с Хаджи-Муратом — как два простых и хороших человека, которым не мешали соображения веры, ожесточения войн, подозрительность к чужому...

Виктор Шкловский подсказал мне ход: забитый шомполами русский солдат бежит в горы, а Хаджи-Мурат бежит от Шамиля к русским — оба в поисках свободы... меняются родиной. Но оба не могут без родины... Она одна. Ее нельзя потерять навечно. Данелия не нашел этой теме места в своем замысле, но, я думаю, только по моей вине — я не сумел органически ввести ее в сценарий.

Данелия шел не от столкновения исторических сил, не от конкретных политических ситуаций России и Дагестана... В той войне он нашел маленький, свой, человеческий уголок памяти о прекрасном смелом горце, которому свойственны были многие человеческие слабости, но который оказался выше многих и многих исторических личностей, потому что в сложной, можно сказать, роковой ситуации максимально проявил свою волю свободы — величайший дар человека.

Умалает ли это историю, философские концепции, наконец, правду тех далеких событий! Конечно же, нет. В судьбе героя Данелия решает задачи, несравнимо более долговременные и важные. Он наделен даром видеть частное, личное, делать его предельно близким людям. И в этой «частице» солнца столько энергии, что она способна согреть миллионы сердец.

Двое,
трое,
десятеро...

У него дар к музыке. У него коллекция барабанов, на которых он, кажется, не барабанит, а играет. И на гитаре он играет. Может быть, и еще на чем-то. А если и не играет, то лишь потому, что не было времени или охоты этим заниматься. Он рисует. Рисунки его потешные, гротескные, грустные. У него дар к работе с актерами. У него дар к монтажу.

Но он мучительно неуверен в себе. Он всегда неуверен: будет ли картина не скучной? Не окажется ли она пошлой? Не получится ли она похожей на что-то уже существующее? Не «данелиевщина» ли это?

Он самоед из самых жестоких.

Вот строчки, которые ему нравятся, видимо, потому, что он относит их к себе:

«Мы самоеды, себя грызущие.

Вам наши беды — потехи сущие.

В парадном зале нам не веселье.

Не к месту встали, некстати сели.

Любовным нежностям не верим, где там.

За что, мол, не за что! Мы самоеды...

Мы самоеды. Стыдясь, скорбя,

не жрем соседей, едим себя».

(Но у него дар к музыке. И дар к живописи. И дар к работе с актерами. И дар к монтажу. И дар к деланию картин, которые любят.)

У него дар к смешному. Любую сцену будущего фильма он мысленно любит тут же довести до комического абсурда. Считается, что он комедиограф.

Тогда как на самом-то деле он — грустный человек. И в искусстве на него сильнее всего действует печальное, трагическое. И это трагическое, печальное он все время хочет осуществить в своей работе.

(Но до конца это никак не получается. Потому что у него дар к смешному.)



На съемках фильма «Осенний марафон»

У него дар к дружбе. Его друзья — вся съемочная группа: второй режиссер, и помреж, и ассистентка по актерам, и монтажница, и оператор, и художник, и гример, и шофер, и все остальные, кто упоминается и не упоминается в титрах. Его друзья — грузины, немцы, ленинградцы, студенты, актеры, композиторы, писатели, прежние учителя, нынешние ученики, а также друзья и родственники этих друзей.

Однако когда он недоволен собой, когда ненавидит себя, а это бывает, — он уединяется, замыкается, он одинок и сиротлив, не хочет видеть никого и испытывает антипатию к телефонным звонкам.

(Но у него дар к дружбе — преданной, сердечной. Он любит делать друзьям подарки. Его друзья — вся целиком съемочная группа, учителя и ученики, друзья по рыбалке, друзья по застолью, а также друзья этих друзей.)

К женщинам он относится критически. Дело в том, что, когда он работает, он может говорить только о работе. А как говорить о работе с женщинами? Долго они не вынесут этого. Наступает время, когда неизвестно, что с ними делать дальше.

И все же редко кто склонен так преклоняться перед ними, так жалеть и удивляться им.

В женщинах — Инне Чуриковой, Нонне Мордюковой, Галине Польских, Анастасии Вертинской, Ирине Скобцевой, Любове Соколовой — он открыл такое новое, забавное и прекрасное, чего, может быть, они и сами о себе не знали. Марину Дюжеву, Евгению Симонову, Наталью Гундареву, Марину Неёлову он увидел так пристально и любовно, как дай им бог увиденными быть другим.

Как-то он болел и попросил меня принести книжечку почитать. «Каких?» — спросил я. «Что-нибудь понятное для дурака». Привез для дурака. Я еще не знал, что начитан он до мозга костей. Он любит Грэма Грина и Льва Толстого, и Гришу Горина, и современное и древнее, и философское и легкомысленное... Кроме заведомо глупого, что я и привез ему, когда он болел.

В работе он импровизирует непрерывно. А если попробовать так? А если этак? А если наоборот?.. И то и дело отказывается от этих импровизаций. От одной. От другой. От третьей. А это одно, и другое, и третье для многих режиссеров были бы звездными пиками фильмов.

(Но, отказавшись от всего этого, он начинает снова: а если попробовать так? А если этак?..)

У него лицо сильного, жесткого человека. Он и есть сильный и жесткий человек. У него одна лишь ахиллесова пята: он добр до сентиментальности. Правда, почти весь он состоит из этой ахиллесовой пяты. Ею может пользоваться каждый. И пользуются.

(Но лицо у него такое, что не всякий решится подойти. У него взгляд дикого человека из горных ущелий.)

Какой он? Двое их. Верней, трое. Точней, десятеро.

Режиссеры и сценаристы

Началом работы над сценарием фильма «Путь к причалу» я считаю тот момент, когда мы — Георгий Данелия, Игорь Таланкин и я — отправились в путь к причалу арктической бухты Тикси.

Вернее, в далекий путь отправились тогда только Таланкин и я. Не важно, по каким обстоятельствам, но Данелия обострил отношения с бортпроводницей и за минуту до старта покинул самолет полярной авиации в аэропорту Внуково. Покинул с высоко поднятой головой, оставив в моем кармане деньги и документы, в багажном отделении — вещи, а в хвостовом гардеробе теплую полярную одежду из реквизита «Мосфильма». Был сентябрь 1960 года. В Москве было жарко.

Мы взлетели. И я увидел внизу на огромной пустыне аэродрома маленькую одинокую фигурку в ковбойке. Мы с Таланкиным мрачно молчали, ибо чувствовали себя предателями. Вероятно, нам следовало покинуть борт самолета вместе с Данелия. Мы с Таланкиным как раз работали над сценарием фильма о мужской дружбе. О том, как товарищ спешит к товарищу по первому зову на противоположную сторону планеты. А в нашем собственном поведении явно сквозило некоторое двуличие.

С Внуковым удалось связаться только через сутки с Диксона. Радисты сообщили, что на трассе Великого Северного пути обнаружен дикий грузин. Он собирал хлебные огрызки на столах летной столовой то ли в Амдерме, то ли в Воркуте. Но не это еще потрясло полярников. Их потрясло то, что грузин пробирался через Арктику в рубашке.

Обратите внимание. Георгий Николаевич не вернулся домой, чтобы прихватить деньги и одежду. Он продолжал демонстрировать вселенной неукротимую гордыню. Возможно, правда, что, скорее возвращение домой и неизбежная встреча с мамой по разным причинам не устраивали молодого, но уже знаменитого режиссера. Отступать он не любит.

Уже тогда я понял, что работать над сценарием с Данелия будет трудно, что он будет держаться за свои позиции с цепкостью леопарда, который вцепился в кошку.

Мы воссоединились в Тикси. Аэродром был далеко от поселка, к прилету Данелия мы опоздали, мы уже собрались уезжать, когда выяснилось, что вокруг давно пустого самолета кто-то бегает. Бегал Данелия — согревался: снежные заряды налетали с Ледовитого океана.

Он сразу, но сдержанно высказал в наш адрес несколько соображений. Затем замкнулся в себе и в привезенную нами меховую одежду.

На ледокольном пароходе «Леваневский» мы отправились в Восточный сектор Арктики.

Редкий для меня случай — в рассказе «Путь к причалу» у главного героя, ботмана Росомахи, существовал прототип. Это был мичман Росомахин. Мы плавали с ним на спасателе в 1952—1953 годы. Не только плавали, но и тонули, 13 января 1953 года у камней со «скупердяйским» названием Сундуки, в Баренцовом море, на восточном побережье острова Кильдин, севернее рейда с «веселым» названием Могильный.

Мы спасали средний рыболовный траулер № 188. Аварийная партия разделилась на две неравные группы. Одна — полезла на кормовую надстройку, другая — на задирающийся к черным небесам нос: траулер уходил в воду кормой. Я оказался на кормовой надстройке и наблюдал оттуда за волнами, которые заплескивали в дымовую трубу.

Температура воды минус один, воздуха минус шесть, ветер пять баллов, метель, полярная ночь, огромное желание спасти свою шкуру любой ценой.

И когда подошел на вельботе капитан-лейтенант Загоруйко, я заорал и замахал ему. Я решил, что первыми надо снимать людей с кормовой надстройки, ибо нос будет дольше торчать над волнами. Я очень глубоко замотивировал решение. В корме — машина: наиболее тяжелая деталь — раз; чем глубже уходит в волны корма, тем труднее снять с нее людей, так как вокруг надстройки куча разных шлюпбалок, выгородок и другого острого железа — два; в носовом трюме нет пробоин и там образовалась воздушная подушка — три и т. д. и т. п.

И тогда прототип моего литературного героя спас мне душу. Он заорал сквозь брызги, снег и ветер и грохот волн, что я щенок, что командиры аварийных партий и капитаны уходят с гибнущих кораблей последними. Если бы не его вопль, я попытался бы отбыть с траулера одним из первых, как нормальная крыса, и навсегда потерял бы уважение к самому себе, не говоря уже об уважении ко мне следователя и прокурора.

Таким образом, каждое предложение по изменению чего-то в ботмане Росомахе ранило мою спасенную когда-то Росомахиным душу. Кто это собирается что-то изменять в моем рассказе? Режиссер, человек, который видел море только с сочинского пляжа? Человек, который

даже не знает, где остров Кильдин и где Гусиная земля? Какое право он тогда имеет снимать фильм о погибшем в море спасателе?

Я, конечно, не показывал своих чувств Данелия, но он о них догадывался. И кроме того, как настоящий режиссер, понимал необходимость войти в материал самому.

И тогда было принято решение отправиться на судне в Арктику и писать сценарий в условиях, наиболее близких к боевым.

На «Леваневском» мы с Данелия оказались в одной каюте. Он на верхней койке, я — на нижней. И полтора кубических метра свободного пространства возле коек. Идеальные условия для проверки психофизической совместимости. Плюс идеальный раздражитель, абсолютно еще не исследованный психологами, — соавторство в сочинении сценария.

Если в титрах стоит только одно имя сценариста, то — по техническим причинам. Мы оба на равных сценаристы этого фильма.

Уже через неделю я люто ненавидел соавтора и режиссера. Кроме огромного количества отвратительных черт его чудовищного характера он приобрел на судне еще одну. Он — салага, никогда раньше не игравший в морского «козла», — с первой партии обыгрывал всех нас — старых, соленых, морских волков!

Психологи придумали адскую штуку для того, чтобы выяснить психологическую совместимость. Вас загоняют в душ, а рядом в других душевых — ваши друзья или враги. И вы должны мыться, а на вас льется то кипяток, то ледяная вода — в зависимости от поведения соседа, ибо водяные магистрали связаны.

Так вот. Посади нас психологи в такой душ, я бы немедленно сварил Георгия Николаевича Данелия, а он с наслаждением заморозил бы Виктора Викторовича Конечного.

И это при том, что и он и я считаем себя добрыми людьми! Почему мы так считаем? Потому что ни он, ни я не способны подвигнуть себя на каторгу писательства или режиссерства, если не любим своих героев.

У Данелия, мне кажется, нет ни одного Яго или Сальери. Его ненависть к серости, дурости, несправедливости, мещанству так сильна, что физически он не сможет снимать типов, воплощающих эти качества.

Данелия начинал в кино с судьбы маленького человечка, которого звали Сережа. И в этом большой смысл. Полезно начать с детской чистоты и со светлой улыбки, которая возникает на наших физиономиях, когда мы видим детские проделки. Знаете, самый закоренелый ненавистник детского шума, нелогичности, неосознанной жестокости вдруг улыбается, увидев в сквере беззащитных в слабости, но лукавых человечков.



•Путь к причалу•

В любой сатирической злобе ДANELIA есть отчетливое понимание того, что сделать маленькое добро куда труднее, нежели большое зло, ибо миллионы поводов и причин подбрасывает мир для оправдания дурных поступков.

Когда я писал о боцмане Росомахе, то любил его и давно отпустил ему любые прошлые грехи.

Когда ДANELIA решил делать фильм по рассказу, перед ним встала необходимость полюбить боцмана с неменьшей силой. Но поводы и причины любви у меня и у него были разные, так как люди мы разного жизненного опыта. Надо было сбалансировать рассказ и будущий фильм так, чтобы мне не потерять своего отношения к меняющемуся в процессе работы над сценарием герою, а ДANELIA набрать в нем столько, сколько надо, чтобы от души полюбить.

Сбалансирование не получалось.

Уже на восьмой день плавания мы перестали разговаривать. Точного повода для нашей первой и зловещей ссоры я не помню. Но общий повод помню. ДANELIA категорически заявил, что будущий фильм не должен быть трагически-драматичным. Что пугать читателя мраком моей угасшей для человеческой радости души я имею полное право, но он своих зрителей пугать не собирается, он хочет показать им и смешное, и грустное, и печальное, но внутренне радостное...

— Человек прожил век одиноким волком и погиб, не увидев ни разу родного сына! Это «внутренне радостно»? — взорвался я.

Он швырнул в угол каюты журнал с моим рассказом.

— Это тебе не сюсюкать над бедненьким Сереженькой! — сказал я, поднимая журнал. — Тебе надо изучать материал в яслях или в крайнем случае в детском саду на Чистых прудах, а не в Арктике...

Вокруг «Леваневского» уже давно сомкнулись тяжелые льды.

Данелия взял бумагу и карандаш. Когда он приходит в состояние крайней злости, он вместо валерьянки или элениума рисует. Он рисует будущих героев, кадрики будущего фильма или залихватски танцующих джигитов. В хорошем настроении он может набросать и ваш портрет. Все мои портреты, изображенные Данелия, кажутся мне пародиями или шаржами. Правда, я никогда не говорил ему об этом. Я просто нарисовал его самого с повязкой — женским платочком — на физиономии. Получилось, на мой взгляд, очень похоже, хотя один глаз я нарисовать не смог.

Происхождение повязки таково.

Севернее Новосибирских островов в Восточно-Сибирском море есть островок Жохова. Это около семьдесят пятого градуса северной широты. На острове полярная станция, свора псов и два белых медвежонка, принятых в собачью компанию на равных.

Два года к острову не могли пробиться суда. Станция оказалась на грани закрытия. «Леваневский» пробился. Началась судорожная, торопливая выгрузка. Конечно, работали и Данелия и Таланкин. Работали, как обыкновенные грузчики. Только выгрузка была необыкновенная. Судно стояло далеко от берега.

Ящики с кирпичом, каменный уголь, мешки с картошкой, тяжеленные части ветряков из трюмов переваливались на понтон, катерок тащил понтон к берегу среди льдин, затем вывалка груза на тракторные сани, оттаскивание грузов к береговому откосу... Работа и днем и ночью при свете фар трактора. Понтон не доходил до кромок припая. И часто мы работали по пояс в месиве из воды, измельченного льда и песка со снегом. Покурить удавалось, только когда понтон застревал во льдах где-нибудь на полпути к острову. В эти редкие минуты мы собирались у костров, собаки и медвежата подходили к нам, мы играли с ними, возились, фотографировались. И каждому хотелось оказаться на фотографии поближе к зверюгам.

Быть может, оттуда, с далекого острова Жохова, мы привезли острейшее желание вставить в сценарий какого-нибудь зверюгу. И в фильме появился мишка... Но сейчас не о том.

Работая в береговом накате, Данелия простыл и получил здоровенную флегмону ниже челюсти. О своем приобретении он молчал, продолжая выволакивать из ледяного месива ящики с печным кирпичом.

Он, по-видимому, получал мрачное наслаждение от сознания, что вскоре умрет от заражения крови, а я весь остаток жизни буду мучиться укорами совести, ибо не понял его тонкой лирической души. Оснований для возможной смерти было больше, чем достаточно. На судне не было врача. Был только косою фельдшер. До ближайшей цивилизации — бухты Тикси или устья Колымы — восемь градусов широты, то есть четыреста восемьдесят миль. Никакие самолеты сесть на остров или возле не могли. О вертолетах не могло идти и речи. А флегмона на железе под подбородком никак не лучше приступа аппендицита.

Когда она по размеру достигла гусиного яйца, температура достигла сорока градусов Цельсия. Кажется, я ночью услышал, что мой врач-соавтор бредит или стонет сквозь сон.

Занятная сделалась мина у фельдшера, когда мы с Игорем Таланкиным приволокли к нему Данелия и он увидел эту жуткую флегмону. Резать надо было немедленно. Новокаина не было. И в отношении антисептики дело обстояло — хуже некуда. Чтобы перестраховаться, фельдшер засадил в центр опухоли полный шприц какого-то пенициллина, и я с трудом удержал в себе сознание и устоял на ногах.

Данелия сидел в кресле, ничем не привязанный, и молчал, только побледнел, и все время, пока фельдшер тупым скальпелем кромсал его, он продолжал молчать. А после операции решительно встал с кресла, чтобы самостоятельно идти в каюту. Ему не хватило ровно одного шага, чтобы отправиться в нокдаун.

А на следующее утро, выволакивая из ледяного месива очередной мешок с мукой, я увидел рядом перебинтованного режистера, запрошенного угольной пылью, под огромным ящиком с запчастями ветряка...

Вы думаете, геройство Данелия помогло нам найти общий язык? Черта с два! Хотя, конечно, я высказал в общей форме похвалу его мужеству и умению терпеть боль.

21 сентября 1960 года радист Юра Комаров принес радиограмму: «ЛЕВАНЕВСКИЙ ДАНЕЛИЮ ТУЛАНКИНУ КАПЕЦКОМУ ПОЗДРАВЛЯЕМ СЕРЖА ПОЛУЧИЛ ПРЕМИЮ МОЛОДЕЖИ ФЕСТИВАЛЕ КАННАХ ТЧК УТВЕРДИЛИ КОКА ВАСЮ ВОЗМОЖНА АКАПУЛЬКА».

Итак, «Сережа» победно распространялся по глобусу»; мой рассказ о неудачнике коке Васе собирались экранизировать в столице; Данелия и Таланкина начинала нетерпеливо ожидать в гости знойная Мексика.

Данелия и Таланкин бросили меня в Диксоне. Они опаздывали в Мексику. И должны были лететь домой на самолете, а я оставался на ледокольном пароходе «Леваневский», чтобы отметить командировочное в Архангельске, прибыв туда морским путем.



«Путь к причалу»

И вот, когда старик «Леваневский» разок лег на левый борт градусов на тридцать пять, когда он задумался в этом положении, решая, стоит ли ему обратно подниматься или спокойнее будет опуститься в мирную и вечную тишину... Вот в этот момент, — который, правда, был отчаянно красив, ибо шторм сатанел над морем Баренца при безоблачном, чистом черном небе и полной луне, и гребень каждой волны, которая перекатывала через «Леваневский», был просвечен лунными лучами и сверкал люстрами Колонного зала, вот в этот момент я затосковал по соавтору.

Мне хотелось поделиться с ним красотой мира. Ведь все художники болезненно переносят одинокое наслаждение красотой без близких им по духу людей.

...И когда «Леваневский» стремительно и, казалось, бесповоротно повалился на левый борт, и в ходовой рубке вырвало из пенала бинокль, и он пронесся сквозь тьму рубки со снарядным свистом и разбился в мелкие брызги, мы висели, кто где, и не могли понять, что такое просвистело и взорвалось в рубке ледокольного парохода...

Около полудня мы увидели ледокол «Капитан Белоусов». Самого ледокола мы, конечно, не увидели. Был только снежно-белый широкий смерч. Брызги вздымались вокруг ледокола, который шел к нам, чтобы оказать нам чисто моральную, но — помощь (чисто моральную потому,

что завести в такой шторм буксир, «взять нас за ноздрю», как говорят моряки, было совершенно невозможно).

«Белоусов» заложил вираж вокруг «Леваневского». Капитаны обсудили по радиотелефону положение и пришли к выводу о бессмысленности каких бы то ни было мероприятий со стороны «Белоусова». Нам следовало самим ремонтировать рулевое, то есть самоспасаться. И тут к радиации позвали Конецкого.

— Кинокорешки-то тебя в беде не бросили. Тоже пришли. Спасатели, — сказал капитан, — Дanelия на связь просит. Короче только! Я услышал:

— Привет, Вика! Ты, говорят, затравил «Леваневского» от килля до клотика? — орал режиссер сквозь вой и стон шторма.

О юморе в философской литературе написано много. Этой проблемой занимались и Гегель и Спиноза. Теперь занялся Дanelия. Из различных видов юмора — сатирического, иронического, грустного, черного и смешного — я выделил бы у него добродушный юмор.

Но это только в его произведениях, а не в жизни.

— Тебя чего-то не видно на мостике! — надрывался мой соавтор. — Ты лежишь там, что ли? Я по тебе соскучился!

И за что этого инквизитора любят коллективы съемочных групп? Только из подхалимажа они его любят.

— Почему вы здесь? — заорал я. — Почему не в Акапульке? Думаешь, ваши призы не возьмут в комиссионный на Арбате?..

— Самолеты не вылетают с Диксона — погода! — объяснил он. — А тут вы руль потеряли...

— Не руль, а просто вышло из строя рулевое. Как себя чувствуешь? — проорал я с тайной надеждой.

— Мы с капитаном портвейн допиваем!

— Тогда впитывай впечатления. Шапкуними! Здесь, под нами, мичман Росомахин! Здесь и наш боцман рубил буксир! Как понял?!

— Ясно! Понял! Натуру будем снимать прямо здесь! В Арктике! Я точно решил!

— С ума сошел?!

— Главное — правдивость! — изрек в эфир Дanelия.

Дорого потом обошлась любовь к правдивости и подлинности. Ведь мы действительно опять полетели в Арктику и на Диксон! И ухлопали уйму денег и — главное — времени, ибо все пришлось переснимать в довольно далеком от Полярного круга Новороссийске и во дворе «Мосфильма». Не зря наш директор Залпштейн, человек рассудительный и осторожный, полностью облысел, а те волосы, которые у него остались, поседели.

— Главное — правдивость! И потом, шторм будет на экране очень красив! Кровь из носа, мы снимем красиво! Понимаешь? Красота приглушит трагедийность! Как понял?

Я ему двадцать раз излагал, что художники делятся на две категории: умеющих создавать красоту на полотне, бумаге или пленке и при этом еще производить социальный анализ, исследовать социальную сущность характера. И умеющих уловить мгновение красоты в правдивом обличье, но без анализов и синтезов. Ведь сама правда, данная в эстетическом восприятии, способна возмещать умственный, многослойный анализ. Последних я называю художественными антифилософами и к ним отношу Данелия.

— Ты никогда не будешь мыслителем! — заорал я. — Тебе всегда будет дороже летний дождик и босая девушка на мокром асфальте, нежели ее социальные корни!

— Пошел ты...

— Пошел ты!!!

— Кто там засоряет эфир лишними словами?! — грозно прозвучало над штормовым морем Баренца.

— Тебе надо читать умные книги, — орал я под занавес. — Лезешь в писатели! Ваши дурацкие сценарии никогда не будут произведением искусства! Даже бог и сатана, запустив в производство мир, выкинули сценарий в преисподнюю.

— Ты никогда не будешь драматургом! — орал он. — Ты знать не знаешь, о чем пишешь в своих дурацких книгах! А в драматургии надо знать...

Радиотелефон работает на УКВ. Ультракороткие волны распространяются прямолинейно. Они не огибают круглого бока Земли, на пределе видимого горизонта уходят в космос. Таким образом, окончание нашего разговора сейчас мчится сквозь вселенную к далеким галактикам. Оно мчится уже двадцать лет...

Сценаристы и режиссер

После окончания картины «Я шагаю по Москве» мне пришла мысль привлечь к работе над сценарием своего будущего фильма большое количество авторов.

И впервые в истории советского кино собрались пять человек, чтобы написать один сценарий: три прозаика, один сценарист и один режиссер, то есть я.

Мы считали, что раз нас пятеро, то сценарий будет в пять раз лучше, в пять раз интереснее, в пять раз талантливее, чем если бы его писал каждый в отдельности. Ну и естественно, писаться он будет в пять раз быстрее.

После длительных телефонных переговоров наконец нам удалось всем пятерым встретиться.

И работа началась.

Сначала прозаики, их было большинство, хвалили друг друга и критиковали других прозаиков, потом они немного похвалили сценариста. Сценарист покритиковал других сценаристов, а я, решив, что обо мне забыли, стал скромно хвалить себя, но меня прервали.

Пора было выйти в народ, пора было сообщить о нашем новаторском начинании.

Так мы и сделали. Мы посетили Дом писателя, Дом журналиста, Дом кино и киностудию.

Наши труды не пропали даром. И вскоре разгорелся спор — хорошо ли, когда много соавторов или нехорошо?

Создав вокруг себя небольшую, но приятную шумиху, мы решили, что настало время подумать, о чем же мы будем писать.

Решили писать комедию. И не просто комедию, а комедию эксцентрическую, психологическую, поэтическую, новую по форме и по содержанию, актуальную, смешную.

Некоторые разногласия у нас возникли по поводу сюжета.

Первый прозаик требовал, чтобы действие происходило в море.

Второй видел наших будущих героев только на асфальте тускло освещенных московских дворов.

Третий, сознавшись, что в кинематографе мало понимает, так как



«Тридцать три»

за всю свою жизнь видел лишь одну кинокартину, проголосовал за лес и попросил, чтобы одного из героев обязательно играл Филиппов.

После длительных споров был принят вариант первого прозаика. Вот он.

В порту стоит старый, отработавший свой век корабль. Для плавания он негоден. Отремонтировать его невозможно. Пароходство решает его списать, разрезать и отдать на переплавку. Но капитан корабля, проплававший почти всю свою жизнь на этом судне, не может и не хочет верить, что его корабль стоит у последнего причала. Пользуясь своим авторитетом, он всячески оттягивает его похороны.

Команда корабля, устав от безделья, покидает судно. Единственно, кого устраивает эта канитель, — это старший помощник, жулик и лодырь по натуре. Он набирает новую команду, состоящую из забулдыг, лентяев, и с их помощью начинает свои махинации — распродажу имущества с корабля.

Кончилось все тем, что команда своровала якорь от собственного судна, и корабль благополучно шел на дно.

Утвердив сюжет, мы наметили актеров на главные роли. Вот они: Филиппов, Чарли Чаплин, Пуговкин, Алла Ларионова, Гарин, Брижитт Бардо, Чурикова, Фернандель, Быков, Басов, Мастроянни, София Лорен и другие.



«Тридцать три»

Теперь осталось только записать сценарий.

Но у всех оказались неотложные дела, и мы договорились ровно через месяц встретиться в одном южном приморском городе и, окунувшись в морскую атмосферу, быстро закончить работу.

Ровно через месяц Первый прозаик и я прилетели в намеченный город, вселились в гостиницу и отправились на вокзал встречать Третьего прозаика.

Вид нашего соавтора, вылезшего из вагона, показался нам несколько странным. Он был в грязном брезентовом плаще, резиновых сапогах, на голове красовалась белая мотоциклетная каска, а за спиной болтался огромный мешок, из которого торчали какие-то палки.

Третий прозаик успокоил нас, объяснив, что в свободное время он будет брать напрокат мотоцикл и охотиться.

Мы-то успокоились, но швейцар нашей гостиницы наотрез отказался впустить его, и, только затесавшись в группу входивших в гостиницу интуристов, ему удалось проникнуть внутрь. После маленьких скандалчиков и больших трудов номер для него был получен, и Третий прозаик заявил, что время даром терять он не намерен и немедленно примется за работу.

Естественно, мы заинтересовались, что он будет писать — начало сценария, середину или конец? Но он не собирался писать ни начала,

ни середины, ни конца. Он будет писать морские пейзажи, которые потом по мере надобности можно разбросать по всему сценарию. Мы робко заметили, что пейзажи можно и не писать. Их обыкновенно снимает оператор. Но наши возражения не были приняты во внимание. Третий прозаик заявил, что будет сниматься фильм или не будет, это еще неизвестно, а сценарий всегда можно напечатать, и, чем он будет толще, тем для всех нас лучше.

И он пошел к себе, и тотчас за стенкой застрекотала машинка.

Было поздно, пора было спать, но стук машинки взывал к нашей совести, и мы тоже уселись за работу.

К утру мы написали, как нам казалось, очень хороший и смешной эпизод и побежали хвастаться к Третьему прозаику.

Но он не стал знакомиться с нашим творчеством. Третий прозаик заявил, что нам вполне доверяет, что его интересует только описательная часть и вообще ему сейчас некогда.

На столе Третьего прозаика лежала довольно высокая стопка закрытых печатными знаками листов бумаги.

Приглядевшись к ним, мы с удивлением обнаружили белые просторы, льдины, айсберги, белых медведей, чукчей и полярников.

— Зачем айсберги, полярники?! Ведь действие у нас происходит на юге!

Оказалось, что Третий прозаик пишет вовсе не сценарий, а отчет о своей поездке на Север, за который уже был получен аванс. А из этого очерка все, что нам понравится, мы можем вставлять в сценарий, и он, Третий прозаик, за это на нас совершенно не обидится.

Не знаю, чем бы все это кончилось, но в это время, сверкая «молниями» заграничного плаща, вошел Второй прозаик. Он только что прилетел. Всю дорогу он думал о сценарии и понял, что писать надо про любовь. Капитан должен быть *молодым*, а старпом — *девушкой*.

Мы с Первым прозаиком саркастически улыбались, но Третий прозаик вдруг почему-то поддержал Второго. Может быть, потому, что Второй прозаик должен был жить с ним в номере.

И возникла холодная война. Все, что предлагали Мы, немедленно отвергалось Ими; все, что предлагали Они, немедленно отвергалось Нами, и т. д.

Холодная война была пресечена приездом большой группы интуристов. Нас выселили из гостиницы, и произошла перестановка сил.

По броне местного филиала Союза писателей Первый и Третий прозаики поселились в Доме колхозника, а мне и Второму прозаику ничего не оставалось делать, как отправиться ночевать на вокзал.

Мы мирно лежали на отполированной транзитными пассажирами деревянной скамье и тихо спорили, на какой международный фестиваль лучше послать наш будущий фильм. Он предлагал Венецианский, Я — Сан-Себастьян, но, чтобы не обидеть друг друга, мы остановились на Каннском.



•Тридцать три•

Так же мирно мы достигли и соглашения по поводу сюжета нашего сценария.

Капитана оставили старым, но подселили на корабль старушку буфетчицу — и получили любовь. А старпому мы сделали молодым стилигой, а капитану дали дочь от первого, несчастливого, брака — и снова получили любовь.

Разбудили нас транзитные студенты. Они узнали Второго прозаика (надо сказать, что он очень популярен среди молодежи) и попросили дать автограф. Второй прозаик, имея щедрую натуру, посоветовал

им взять автограф и у меня. Я, конечно, согласился, но студенты, поблагодарив, вежливо отказались.

Первого и Третьего прозаиков мы застали в огромной, мрачной, уставленной койками комнате Дома колхозника.

Но вопреки всем неудобствам, а может быть, благодаря им, Первый и Второй прозаики решили не терять времени и сочинили новый сюжет. Действие развивалось на кладбище. Отвратительного вида покойник до смерти запугивает честных граждан. Капитан умер, а помощник капитана самоотверженно разоблачает покойника. Он вовсе и не покойник, а бандит-рецидивист, который под чужой фамилией работает администратором гостиницы, где и знакомится со своими будущими жертвамн.

Хотя нам были ясны истоки этого сюжета, но должную выдержку провить мы не смогли.

Второй прозаик назвал Третьего архаиком, тот в свою очередь обозвал Второго суперменом. Первый заявил, что они оба модернисты, а они сказали, что Первый — графоман.

Я тогда попробовал принять участие в споре, но тут все трое объединились и заявили, что я, как режиссер, обязан был устроить их по-человечески, а сценарий они и без меня написать могут.

В это время в городе началась областная конференция парикмахеров, и мы снова оказались на улице.

Нашего пятого соавтора — сценариста — мы встретили на Приморском бульваре. Оказалось, что он второй день нас ищет и обошел уже все милиции и морги. Он был великолепно устроен и позвал нас к себе на экстренное совещание.

Сценарист не захотел нас даже слушать. Он сказал, что не нужны никакие капитаны, никакие корабли — все это не важно. Надо писать о человеке, у которого было тридцать три зуба и он зазнался.

Все молчали.

— Может быть, сделаем, что у боцмана тридцать три зуба... — робко предложил я.

Все молчали.

И тут я понял, что корабль безвозвратно тонет.

Первым сбежал Третий прозаик. В Казахстане его ждал перевод огромного романа, и, взвалив на плечо свой мешок, он направился в сторону вокзала. На прощание он нам крикнул, что любые пейзажи из этого романа мы можем использовать в сценарии.

Вторым покинул нас Второй прозаик. К вечеру, не прощаясь, по-английски, улетел и он.

И нас осталось трое. Вернуться в Москву без сценария-было стыдно, а писать о корабле уже никто не мог (нас просто тошнило при одном упоминании о нем), и мы написали сценарий «Тридцать три».

Может быть, я рассказал эту историю не совсем точно, может быть. Это было давно.



2



*Маленькая
ироническая
трагедия*

Одна из наших бесед состоялась на следующий день после премьеры «Осеннего марафона» в Доме кино. Премьера была из ряда вон — аплодисменты чуть не на каждой реплике, волны смеха, накрывающие друг друга, общее ощущение праздника, когда по окончании фильма не хочется расходиться...

Теперь я спросил:

— Ну как вы себя чувствуете в роли триумфатора?

Режиссер ответил:

— Сейчас уже ничего. А с утра сильно голова болела.

О юморе

— Юмор — всегда загадка. Иногда больше, иногда меньше, но всегда в нем есть что-то непонятное. Я знаю, существуют брошюры, книги, теории... Пробовал читать кое-что. Не то, чтобы не понял, — как раз очень старательно все проанатомировано, очень убедительно. Только чем лучше понимаешь, что же тут смешного, тем меньше хочется смеяться.

Шутить по этим схемам можно, даже довольно удачно, но юмор, по-моему, глубже, чем шутка. Это как бы выход к серьезному — окольный, неочевидный выход, возможный только в этой ситуации. И ситуация открывается как неповторимая.

Нормальный, здоровый человек должен любить шутку, балагурство, этакую словесную карикатурку, переиначенные пословицы, переделанные изречения, каламбуры... Тут есть игра ума, радость, что владеешь миром.

Дескать, разнимаю на части, соединяю несоединимое, а все равно в этом остается какой-то смысл.

И есть еще печальный какой-то юмор. На моей родине, в Грузии, беседуешь, бывает, с мудрым стариком — ты ему очень серьезную фразу, и он в ответ — очень серьезную фразу, а между фразами — логический провал, скачок, причем в провале этом проглядывает другая, глубинная логика, самая изначальная из всех.

Это смешно? Не обязательно. Чаще всего, в самом деле, смешно, а иногда — грустно. Тут какое-то совсем особое чувство тебя охватывает, как бы толчок всего твоего внутреннего существа. Ты встряхнулся, ты на мгновение увидел мир другим, более истинным, и скорее от неожиданности, чем от веселого расположения, выходит из тебя: «Х-ха!...»

Кинематограф — инструмент богатый, но и сложный. С его помощью очень увлекательно балагурить. Можно так построить кадр, что все поймут — это шутка, можно так организовать мизансцену, что она безошибочно вызовет улыбку... Можно развеселить зрителя монтажом, сочетанием звука и изображения. Упал ботинок, а зазвучал как консервная банка. Уже смешно!

Но есть другой юмор, который не изобретается по рецептам. Он вообще идет от какой-то особой сосредоточенности, от созерцания, что ли. И зовет не разразиться в хохоте, а замереть с раскрытым ртом. Когда ты, кажется, не принадлежишь самому себе.

Это — редкие минуты, но если это получилось...

Не поймите меня так, что вот, мол, ходим всей съемочной группой, смотрим в потолок, что-то шепчем сосредоточенно — как бы, дескать, прорваться к какому-то особенному юмору!..

Да нет же! Работа есть работа. Никогда не прерывал я съемок в ожидании какого-то наития... Есть сценарий. Есть твое представление о том, что в нем рассказано.

Пробуем сообщать все это перенести на экран. Прикидываем, как лучше — так или эдак? И вот тут-то, в пробе вариантов, вдруг, иной раз, что-то сверкнет. Ты и сам-то толком не знаешь что. Но в такой интонации, с таким жестом — нет, не звучало. А жест другой, другой ритм фразы, какая-то гримаска у исполнителя — и что-то вдруг сжалось в груди.

Каким образом? Клянусь, не знаю.

Это уже ваше дело, теоретиков, критиков, препарировать, объяснять.

Я же остаюсь в убеждении, что юмор — дело загадочное и что без загадки, пусть самой маленькой, он вообще невозможен.

Определение жанра

Сейчас в титрах «Осеннего марафона» помечено: «Печальная комедия». Но я знаю, что долгое время режиссер и сценарист склонялись к мысли дать другое определение жанра: «Ироническая трагедия». И, честно говоря, оно мне было больше по душе — своей жестковатой определенностью.

Мог ли я отказаться от вопросов по этому поводу?

— Мне тоже «ироническая трагедия» нравится больше. Другим такое определение показалось неловким, обязывающим, что ли, может быть, выспренным. Не было, дескать, ни одной «иронической трагедии», а вот теперь есть. Почему — не было? Были. Сколько угодно. Мы с Александром Володиным вовсе не тешили себя мыслью, что становимся зачинателями нового жанра. Мы хотели всего только дать некий направляющий указатель, как бы определить камертоном ключевой порог: как надо, а как не надо воспринимать происходящее на экране.

Это очень важно.

Если ты включаешься, скажем, в мелодраматический сюжет на середине, тебя не могут не покорибить чрезмерности. Кто включился с самого начала, прочитывают их правильно, как определенную условность, как то, за что не надо цепляться глазом. А ты вдруг примешься хихикать — фильм предстал перед тобой пародией на себя самого.

Нельзя Чехова читать, как Толстого. В одном случае тебе каждую деталь подчеркнут, разобъяснят да еще повторят не один раз, а в другом — только намекнут, отметят как бы мимходом, а ты не будь лопухом, лови, мотай на ус...

В комедии понятие правильного порога еще важнее. Можно Чаплина смотреть, как Гайдая. Можно попытаться Гайдая смотреть, как Рязанова. И наоборот. И при этом каждый раз что-то терять из задуманного автором-комедиографом.

Мои фильмы все, скопом, принято зачислять в «комедии». Но «Тридцать три» — это одна комедия, а «Я шагаю по Москве» — другая, совсем другая. В одном случае главным был сатирический прицел — отсюда сарказм, обличительная патетика. Во втором — главным была лирика, атмосферное электричество иронии, разлитое в воздухе. Обоим фильмам досталось, в особенности первому, от тех, кто желал читать их иначе, по другим законам, не по тем, что выбраны автором.

«А почему так едко, так мрачно, так колко?» — спрашивали о фильме «Тридцать три». Да потому, что сатира, вот почему. «Ну хорошо, пусть будет сатира, только нельзя ли подсветлить, добавить лирики, что ли...»

С фильмом «Я шагаю по Москве» было сложнее. Он делался очень легко, буквально на одном дыхании, легко нашел дорогу к зрителю, и на прессу, в общем, грех жаловаться... Но я знаю, в среде критиков долгое время царило глухое недоумение. «Ну лирика, ну ирония, ну приметы наших дней, ну а дальше-то что?»

Ваш брат, критик, бывает очень тороплив с окончательным приговором.

В «Осеннем марафоне» хотелось с самого первого кадра подсказать зрителю, что это не просто комедия.

«Ироническая трагедия» и в самом деле могла бы запутать. «Новый жанр? А как его смотреть? Обращать внимание на иронию или на трагизм?»

«Печальная комедия» дает в этом смысле меньше, но все же дает. Как бы предостерегает: подожди смеяться, дорогой товарищ, может быть, есть что-то такое на экране, что не только на смех расчитано.

Бег осенней порой

«Марафон» — не только потому, что вместе с зарубежным гостем Андреем Павловичем Бузыкин совершает иногда пробежку по окрестным кварталам, обороняясь от инфаркта. И «осень» — не только потому, что разворачивается экранная история в пору листопада.

Ему сорок шесть лет, Андрею Павловичу, — вот откуда «осень». А он все никак не может остановиться, оглядеться, он все мечется, все бежит и бежит — вот откуда бесконечный метафорический «марафон».

Часы на руке Андрея Павловича командуют им больше, чем голова, больше, чем сердце. Они деспотически понукают: надо на лекцию, надо в издательство, надо к Алле, которая заболела, надо домой, где ждет Билл. К Алле он заглянет ненадолго, чтобы тут же бежать в издательство, домой позвонит, скажет, что в университете заседание кафедры. Надо выворачиваться, обманывать, сочинять. Надо с каждым своим собеседником быть другим. Такой он человек, Андрей Павлович. По врожденной ли слабыхарактерности или, скорее, по воспитанию души он не может отстоять себя, столкнувшись с чужим резонансом. Спорить, возражать, настаивать на своем — не есть ли это чистый эгоизм? Ведь известно же, что люди от природы добры, что свободное волеизъявление всех способно только слиться в чарующей гармонии. И, стало быть, если я мешаю этой чарующей гармонии, виноват только я, я сам.

Сутулясь, в потрепанном пиджачке, в смешной кепочке, с сильно потертым портфелем, Бузыкин все время полудет-полубежит, всюду опаздывая, разрываясь на части, находчиво привирая для оправдания или в ярости открывая полную правду, которой никто не желает верить.

Многочасная прелесть Ленинграда, снятая оператором Г. Вронским в ироническом каком-то сгущении, все эти дворцы и скверы, внушительные соборы и полутемные проходные дворы, лабиринты коммуналок, еще помнящих аристократических жильцов столетней давности, или современный, дерзко аскетический модерн, шутливая «антикрасота» современного молодежного жилья — все это становится дополнительной силой художественного анализа. Сквозь все и вся, сквозь традиции и новации, сквозь дебри сложных жизненных об-

стоятельств и абсурдистские пути разросшихся мелочей бежит и бежит хороший, милый, славный человек, затравленно поглядывая на часы с беспощадным боем.

Зритель сначала увидит как бы формулу бега, его алгебраическое выражение в системе абстрактных величин. Фоном для титров стала пестрота красочных пятен, игра разноцветных бликов причудливых размеров и форм. Фамилии участников съемочной группы пройдут на динамичном кружении синих, зеленых, красных полос, кружков и прямоугольничков.

Нет, это не упражнение в абстракционистском кино. Это вагон метро бежит в подземном тоннеле от станции к станции. И тон всему фильму задан.

Тон — бега, мелькания, пересечения ячеек пространства.

С чего
начинается
замысел?

— Для меня — с визуального образа. Картинки. Сочетания пропорций. Ритмических соотношений. По первому образованию я архитектор, и это, видимо, неистребимо. Я должен *увидеть* то, о чем рассказано в сценарии. Совсе не обязательно сценарий должен в словесной ткани содержать подобные картинки. Одни пишут подробно, широко, старательно, чтобы режиссер, не дай бог, чего-нибудь не перепутал, другие — лапидарно, как бы небрежно, с намеренными провалами по описательной части. Мне как читателю это все равно. Ищешь в сценарии не это — ищешь оригинальность мысли, примечательный поворот темы, ищешь героя, ищешь чего-то, в чем есть зерно будущего фильма. И если нашел, то неизбежно такое зерно предстало для меня в виде кадра, картинки. Приходит ощущение: вот это — так. Это я увидел таким. Точнее даже: это *было* таким. Все остальное выводится откуда, достраивается, доделывается, додумывается.

Знаете, как начался фильм «Я шагаю по Москве»? Приходит Геннадий Шпаликов и говорит: «Я придумал гениальный сценарий. Представь себе, летний дождь, идет по воде девушка босиком, а рядом едет паренек на велосипеде и держит над ней зонтик». И действительно, я так себе это хорошо представил, что увидел интонацию фильма, ключ, стиль... «Ну а дальше?» — спрашиваю. — «Дальше, — говорит, — еще не придумал». Потом приходит и говорит: «Я еще придумал. Герой, молодой парнишка, идет за другим пареньком. И вдруг видит на асфальте — кожура от воблы. Прошел еще немного — опять кожура.

Потом этот след ведет во двор. Он входит во двор, а там, в ларьке, продают пиво, стоят мужики, рвут воблу, и этот, за которым он шел, тоже тут...» Ничего этого в картине не сохранилось. И даже странно немножко сегодня, что — вобла, пиво, верно? Мы нашли другой способ пока-



«Осенний марафон»

зять на экране это лирическое ощущение. Но тон был задан тогда. Вобла, пиво — это был спор с поэтикой высоких слов, громких речений.

Когда мы с Игорем Таланкиным делали «Сережу», у нас был режиссерский сценарий, написанный целиком его рукой, и раскадровка, где каждый кадр был нарисован мною.

Идея принадлежала ему. Он вообще, вы знаете, очень любит литературу, очень следит за ней. Тут он прибежал ко мне со свежим номером «Нового мира». «Читал?» — «Нет еще». — «Читай!» Я сел и стал читать...

Мы вместе кончали режиссерские курсы. Честно говоря, мы были не из самых первых. Нам надо было думать, как утвердить себя. Одно-му дали бы короткометражку, двоим, объединившимся, дадут полно-метражную картину. Мы и решили с Игорем объединиться.

Но сюжет, первооснова — где она?

Он, умница, сразу почувствовал в «Сереже» Пановой возможности для нашего фильма. Я читал и думал: да, это интересно, это хорошо, а вот здесь просто очень глубоко и трогательно...

Еще я не дочитал, а мы уже сочинили и послали писательнице телеграмму: молодые режиссеры такие-то просят вашего разрешения для экранизации повести в качестве своего дебюта...

Вера Панова очень удивилась.

Потом мы с ней встречались, и она все время повторяла: воля ваша, если нравится, ставьте фильм, но повесть, мне кажется, совсем не для кино... Это нас и подогревало.

Недавно я посмотрел «Сережу» по телевидению. Двадцать лет для любого фильма очень большой срок. И, конечно, кое-что устарело. Все стареет, почему мы с Таланкиным не имеем права стареть? Но примечательно, что постарели как раз те кадры, где мы, дебютанты, старались показать «настоящий кинематограф». Те кадры, где подчеркнуто резкий монтаж, где ракурсы, суматошные панорамы по комнатам, где все хотелось подать с огромной нагрузкой на одно звучащее слово или на одну фразу...

Знаете, как мы придумали начало? О, это была очень хорошая придумка! Мы решили дать один эпизод полностью на теньях. Эпизод похорон бабушки. Все было разрисовано на десятках замечательных кадров. Выдумки хватало бы на приличный фильм. Тени траурной процессии на ветхой кладбищенской стене. Тени на булыжнике, на гравии дорожек. Большие тени — от взрослых людей, маленькие — от детишек. Тени и решетки. Тени и цветы. Тени и отрешенные, как бы отделившиеся звуки... Мы долго тешились этим эпизодом. И даже отсняли его. И смонтировали. И поняли, что он никому не нужен.

У нас был непрременный принцип: все делаем вдвоем, но сегодня один имеет право вето, а завтра — другой. Нельзя разделить нашу работу так, что, скажем, один занимался костюмами или декорациями, а другой актерами. Мы все время были вместе, за самым малым исключением. Решения принимались после горячих дебатов, а на площадке, где дебатировать некогда, по четным дням командовал Игорь, по нечетным — я. Второй в этом случае беспрекословно подчинялся.

Так что нельзя сказать, что кто-то с кем-то боролся и какие-то следы видны, мол, до сих пор... Мы оба боролись сами с собой.

Все в картине, что близко кладбищенско-теневого эпизоду, поставлено и уже не смотрится с прежним ощущением. Зато, к моему удивлению, уцелели и посегодняя так называемые проходные сцены, вообще

все то, что было сделано просто, без надрыва, не мудрствуя лукаво. Там, где мы не искали «решения», а работали как бы очевидностям, там-то и уцелел самый большой запас правды о том времени, о человеке тех дней, о нас самих, какими мы были...

Знаете, существует такой категорический завет: режиссер, снимая сегодня такой кадр, чтобы потом, если завтра ты попадешь под трамвай, этот кадр остался в истории кино. Не сочувствую я этим разговорам. Это все игра в гениальничанье, которая чаще всего дорого обходится фильму, мстит ощущением надрыва, неестественности. И старит его раньше времени. Кадр не должен быть сверхнеобыкновенным. Он должен быть *правильным*. То есть скромно, неназойливо он должен развивать мысли, чувства, заложенные в сценарии, давать им веское, точное воплощение.

И самый первый импульс тоже бывает в этом духе: не озарение какое-нибудь, не вымученная какая-нибудь «оригинальность», а верный тон, ритм, верный колорит, оттенок фактуры, верная актерская интонация...

Урок с «теневым эпизодом» не прошел для меня даром. Думаю, что не прошел.

Данелия-лэнд

В фильме «Не горюй!» Данелия рассказал зрителям о Грузии конца прошлого века, приспособив для этого французский роман. «Совсем пропащий» перенес нас в Соединенные Штаты середины прошлого столетия, в гущу событий, запечатленных пером Марка Твена. В фильме «Тридцать три» мы увидели сегодняшний средиерусский городок, беленький, тихий, покойный, а в «Я шагаю по Москве» перенеслись с шумную столицу.

Менялись не только страны и континенты, менялись времена, нравы, обычаи. Менялась и стилистика: лирика, сатира, эпическая поэма, ироническая драма. Но Данелия оставался собой. Это *его* Грузия, *его* Россия, *его* Америка. Усилием поэтического воображения из разных исходных условий создается общий художественный мир, с однотипными причинно-следственными моделями. Была ли такая задача или это получалось само собой?

Не менять,
а меняться

— Тут надо делать различие. Есть то, к чему стремишься, а есть и то, что неизбежно. Потому что из своей шкуры не выпрыгнешь. Нельзя вовсе переделать себя, объявить, что с этой минуты ты смотришь на мир совсем иначе. Это будет наивно. Но, на мой взгляд, еще нелепее будет упорствовать: а вот я такой, я все знаю заранее, я давным-давно

открыл, как и что надо делать и спокойно, уверенно буду теперь подминать под себя любой замысел, любую мысль, любой сценарий.

Для меня все начинается с противоположного стремления. Я хочу стать другим. В идеале было бы начинать каждую работу с белого листа. Ничего не известно, никаких собственных пристрастий, никаких ощущений: «Это я знаю, это я уже делал, это надо делать вот так...»

Если знаешь, если делал, лучше не браться за такой сюжет.

Стократ интереснее пробовать себя на том, что незнакомо. Или, еще лучше, на том, что тебе вроде бы противопоказано. И при этом не сценарий подминать под себя, а самому меняться, чтобы справиться с таким сценарием.

Многовато у нас, мне кажется, разговоров о «самовыражении», об «авторском кино». Настоящее самовыражение в том-то и состоит, что ты, какой ты есть, постараться как можно внимательнее отнестись к сценарию, что лежит перед тобой. А это имитируемое «самовыражение» часто становится «чужевыражением», навязыванием сюжета всевозможной отсебятины. «Я так вижу» — с гордой уверенностью, что зритель как раз иочей не спит, жаждет полюбоваться, как же режиссер Икс «видит».

А в общем все, наверное, проще: штампы вредят в любом деле. И худший случай, если ты сам становишься для себя штампом. Когда под колодку приемов подгоняется любой материал.

Какое же это искусство, если оно создается без поисков, без ощущения растерянности, без мук и трудностей? Гладенькое чистописание, оно и по экрану скользит гладенько, никого не тронув, не задев.

Но часто бывает так, что муки есть, а достижений нет! И так поворачиваешь эпизод и эдак, запираешься со сценаристом, шушукаешься с оператором, актеров замучаешь противоречивыми указаниями — а ни в зуб ногой, стоп-машина да и только. Давно уже пришел к выводу, что в этом случае помогает только одно: снимать. Не ждать озарения, а честно работать. Сделать все, что ты можешь в этой ситуации. А потом, может быть, переснять все сначала. Когда будет ясно, что надо было грести совсем в другую сторону. Ошибка — лучший помощник, когда есть время ее исправить. И уж, разумеется, лучше ошибка, чем тягостное, развращающее безделье.

Рефрены

Есть в «Осеннем марафоне» вереница мотивов, вспыхивающих вновь и вновь, в самой разной аранжировке.

Андрей Павлович ждет заморского коллегу. Звонят наручные часы-будильник, тут же раздастся звонок у двери, Андрей Павлович идет отпирать. И пока он поворачивает диск замка, пока распахивает дверь, на лицо его взбирается гостеприимная улыбка сдержанного ликования.



«Осенний марафон»

Не раз еще он отворит эту дверь в ответ на звонок и всегда, кстати и не очень кстати или вовсе некстати, будет примеривать эту дежурную улыбку.

Поджарый профессор Флетчер предложил пробежаться от инфаркта. Он бежит легко и привычно, а бедный Бузыкин, измученный бессонными ночами и душевной смутой, едва плетется вслед, с лицом — краше в гроб кладут, но с той же старательностью, как улыбался на пороге. Нельзя же плюнуть на все приличия, просто махнуть рукой и сойти с дистанции, выйти из игры в бесконечный марафон.

А почему, собственно, нельзя?

Чтобы сарказм ситуации, нелепость этого характера дошла до самого невнимательного зрителя, сценарист и режиссер прибегают к краскам, сродни лубку, балагану. Вот Андрей Павлович на секунду вышел из комнаты своей возлюбленной Аллы в коридор — и тут же оказался во власти ее соседа по квартире, старика Ивана Капитоныча. «Туалет — там», — ласково понукает старческий голос. Бузыкин вышел не за тем, но он покорно забьется в каморку, постоит там, сколько положено, подперев плечом стену, дернет ручку бачка для полиой натуральности. Теперь, отбыв долг, он, наконец, свободен? Нет, далеко нет. «Андрей Павлович! — все так же ласково, но с легкой укоризной останавливает его сосед. — Если руки хотите помыть — умывальник там». Помыл наш рохля руки. Снова звучит пожелание-понуkanie: «а полотенчико — здесь».

Еще сцена, еще и еще — и тот же мотив. Приходит шофер Василий Игнатьевич с поллитровкой, и Бузыкин, как зачарованный, как под гипнозом, сопротивляясь и споря, будет эту поллитровку пить, отложив в сторону и коллегу Билла и его вопросы по Достоевскому, а потом возникнет мысль отправиться за город по грибы. И хотя нет секунды свободной и смешнее этой поездки придумать ничего нельзя, поедет — поедет Андрей Павлович и будет бесцельно болтаться по лесу, покорно разыскивая несуществующие грибы...

Кто же он такой, этот уминый, образованный, интеллигентный человек, действующий, как марионетка, которую дергают чужие руки?

Горестная жизнь плута

— У каждого моего фильма своя история, непохожая на историю других. Так вышло, что «Мимино» сочинялось на ходу, буквально параллельно съемкам — поначалу я собирался «запуститься в производство» совсем с другим сюжетом, съемки должны были вестись в среднерусской деревне. Своя неповторимая история была с «Афоней»..

С «Марафоном» тоже были примечательные странности.

Я прочел его как руководитель творческого объединения. Сценарий тогда назывался «Горестная жизнь плута». Написан он был на опре-

деленного актера. Ставить его должен был режиссер, с которым Александр Володин уже работал раньше. Сценарий мне понравился, даже очень понравился, но не было, знаете, ни секунды, чтобы я спросил себя: а тебе не хотелось бы поставить эту историю? Нет, я видел, что все здесь — не мое. Настолько не мое, что нечего было и думать «менять себя»... То есть попросту не вставал этот вопрос ни у кого вокруг, ни у меня самого.

Потом — обычные производственные нескладницы, которых всегда так много в кинематографе. Сценарий оказался без постановщика... И я сказал себе, как бы смеясь, — а что, если...

Тут, правда, с самого начала намечались сложности. С Александром Володиным я не был близко знаком, тем более не знал его в работе. Краем уха слышал, что он из тех драматургов, что очень ревниво относятся к своему тексту, не позволяют менять ни реплики, ни запятой в ремарке. Это, конечно, не очень вдохновляло.

Потому что, знаете ли, у меня немножко особый способ работы над сценарием. Строго говоря, я делаю как бы экранизацию сценария, понимаете? Сам неоднократно писал сценарии — и один, и в соавторстве, и от этого, должно быть, у меня отношение к слову, как к эскизу будущего действия. Ведь один и тот же сценарий можно поставить десятью разными способами, если не сотней. А у разных режиссеров он и вовсе может быть разный, вплоть до полной противоположности.

Споры о том, что такое сценарий — окончательный продукт или полуфабрикат, основаны, по-моему, на недоразумении. Он окончательный — если иметь в виду стадию словесного существования экранного зрелища. И он — предварительная стадия зрелища. Когда фильм «пошел», он наверняка выявит собственную свою логику, иногда весьма определенную. Художник сочинил такую декорацию, что три фразы героя становятся ненужными — они раздражают, как тавтология. Костюмер и гример так поработали, что ненужным становится большой монолог. Одна интонация, не запланированная сценарием, может перевернуть всю сцену, сделать ее короче или потребовать нового эпизода. Это нормально. Это и есть работа над фильмом. Мысль о железном сценарии, который можно механически, строчку за строчкой, переносить на экран, мне кажется нелепостью. Таким способом тоже можно работать только в таких художественных структурах, где многое диктуется канонами. В вестернах, например. В детективах. Где детали, подробности, нюансы должны существовать от сих до сих, не больше. А то, чего доброго, слишком пристальный взгляд откроет швы конструкции, заставит всю интригу рассыпаться, как карточный домик...

Сценарий Александра Володина, повторяю, по моему впечатлению с самого начала, был прекрасным, замечательным сценарием. Но был в нем один момент, с которым внутренне я не согласился. Не в том, скажем, смысле, что-де «автор не прав, когда...». Нет, автор был сто



•Осенний марафон•

тысяч раз прав. Но в фильме, который, наконец, я решил сделать, мне хотелось бы немножко иного крена.

Сейчас объясню подробно.

Бузыкин из сценария был оторван от остальных и приподнят над ними. Он ведь поэт, пусть поэт-переводчик, но поэт. И совсем не пешка в этом деле. Кроме того, была в нем такая значительность незаурядной личности... И когда такой человек бился в сетях обыденщины, он неминуемо *опускался* до уровня остальных. История приобретала особый драматизм — титан среди пигмеев, талант в мире обыкновенных людей... Но одновременно с драматизмом она, история, приобретала исключительность редкого случая. Мы все время чувствовали, что таких, как Бузыкин, — раз, два и обчелся. Мы сами начинали на него поглядывать снизу вверх. «Это надо же! *Такого* человека — и как мытарят окружающие! А он-то, бедолага, растекается перед каждым встречным...».

Возникла совсем новая тема — равнодушие окружающих к таланту, его собственная безответственность перед своим даром. Но главное — крепло ощущение, что речь идет все-таки об исключении из правила. А само правило? Если вот так, как к нему относятся, будут относиться к заурядному, среднему, «нормальному» человеку, — разве в принципе тут нет драматизма?

К моей радости, Александр Володин оказался необычайно покладистым, отзывчивым, я бы сказал — самоотверженным сотрудником. Не знаю, откуда взялись эти слухи о его сугубой щепетильности, даже о педантизме по отношению к своему тексту. Мы работали легко, увлеченно, вдохновенно. Как только он принял эту линию, этот крен к большему демократизму, так тут же все стало на свое место. Честное слово, под конец мне приходилось его удерживать. Он был не прочь все переписать...

Менялись реплики, переставлялись сцены, что-то уходило, что-то возникало взамен или наряду с тем. Ни разу, ни единого разу у нас не было размолвки, непонимания. Бывало, мы по-разному расценивали то, что было снято. Но никогда не случилось у нас спора, в котором мы, в конце концов, не нашли бы согласия.

Работать с таким драматургом — счастье.

А потом появился Олег Базилашвили.

Мы сразу же отказались от того исполнителя, на которого первоначально писался сценарий. Во-первых, он был нарасхват и не мог нам уделить много времени, а главная роль, да еще *такая* роль, требует, что ни говори, исключительности из всех других работ и замыслов. Во-вторых, и это всего важнее, он все-таки сыграл бы титана. Обычных людей он играть не умеет. В самом простом человеке он вдруг открывает каким-то образом свои бездны или наивысшее стремление души...

Мы оказались без исполнителя.

Пробовались самые разные, очень хорошие актеры. И все-таки оба мы с Володиным хотели чего-то такого, эдакого, в своем роде, на особый манер... Одним словом, сами не знали, чего хотели. То есть знали, довольно точно представляли себе, каким он должен быть, наш Бузыкин, но связать эти требования с внешностью знакомых исполнителей не могли, не решались...

Первоначально в списке кандидатов на пробы был и Олег Базилашвили. Я тут же вычеркнул его.

Потом мой ассистент по актерам, милая женщина, прекрасно знающая свое дело, снова посоветовала: «А не пригласить ли Базилашвили?»

Я сказал: «Нет!» Тогда что она сделала! Она тайком от меня приглашает Олега, сводит нас и делает большие глаза: как, мол, что-то не так? Я чего-то напутала?

Олег был убежден, что это я его пригласил. А я, таким образом, был в иднотском положении. Нельзя же, в самом деле, с первой же минуты разговора сказать артисту: «Извините, вы нам не подходите!» Зачем же тогда, спрашивается, беспокоили человека, косвенно обнадеживали... Мне ничего не остается, как задавать какие-то вопросы, вести вроде бы заранее задуманный разговор... А за спиной Базилашвили я показывал ассистентке большой кулак: спасибо, мол, втравила в историю!

Но вдруг что-то случилось. Слово, другое — мой собеседник мне нравится все больше и больше. Он очень серьезен, он по-настоящему интеллигентен, и в нем совсем нет ничего от Актера Актерыча. Он отлично образован, любит книги, чрезвычайно тактичен, очень застенчив... Для меня все это было открытием!

Все мы привыкли судить о человеке по двум, трем каким-то деталям. Подхватил эти детальки и составил из них формулу человека. «А, мол, знаю, он такой-то». А на самом деле он-то, может быть, совсем иной.

Басилашвили — ленинградец, поэтому на сцене мне его видеть не довелось. Видел три или четыре его роли на экране. Все больше в образах каких-то романтических негодяев. Этаких, знаете ли, резонеров наизнанку, отрицательных резонеров. Улыбочка такая саркастическая, едкость в прищуренных глазах... Видно было, что актер высокой квалификации, но и только. Не хватало еще нам в нашем сюжете злодейских или фатоватых ужимок!

Вот почему поначалу беседа с ним меня озадачила, да лучше сказать — ошарашила. К тому же он, должно быть, почувствовал что-то неладное, уловил краем глаза, что я мнусь, что за плечами его мы с ассистенткой переглядываемся... Тут не надо большой интуиции, чтобы понять: не хотят тебя — в неловком ты оказался положении. И в этой ситуации он проявил столько достоинства, столько настоящей, а не показной интеллигентности, что я буквально с каждой минутой проникался к нему человеческой симпатией. Мы договорились о кинопробе назавтра, простились, ничего еще не было решено, но я заснул в этот день с уверенностью, что у нас есть исполнитель главной роли.

Позже, в процессе работы, не обошлось без трений. Олег долгое время считал, что я нарочно его зажимаю, не позволяю расковаться, поиграть всласть.

Роль действительно такая, что можно поозоровать, поскоморошничать, щегольнуть мимикой на уровне цирковой клоунады...

Можно, можно, только не нужно. Помните, что мы говорили о ключе? «Ироническая трагедия» — какая же здесь клоунада? Только ирония, да такая, чтобы не закрыла трагизм основной ситуации.

Сдержанность, тройная сдержанность здесь была неминуема.

Но, мне кажется, от нее актерская работа Басилашвили отделилась еще вдумчивей, серьезней, благороднее.

Другого
поля ягода

Хочу напомнить читателю, что давний фильм «Жил певчий дрозд» режиссера Отара Иоселиани кончался циферблатом во весь экран. Стрелка прыгала от деления к делению. Нам подсказывали, что время идет, неостановимое, невозвращаемое время. Можем ли мы так же те-

рять его, как герой картины, барабанщик Гия? Добрый человек, торопящийся с добрыми пустяками, стремительно отзывавшийся на любой зов жизни, он пропал, брошенный суетой под колеса автобуса. Пропал, растворился в осеннем воздухе, будто вовсе и не было его никогда. Гвоздочек для чужой кепки — вот и все, что осталось от человека. А могло бы!.. Для чего-то же он приходил в этот мир, тонкая, одаренная, избранная натура. Помните мелодию, что являлась ему в краткие минуты покоя? Нет ее, растаяла вместе с ним...

Фильм, таким образом, судил человека за его неготовность быть подвижником.

Речь шла о радостном, увлекательном времяпрепровождении. Фильм не отрицал ни этой прелести повседневных встреч, ни завораживающего восторга самого этого образа бытия — суматоха воспринималась как пьянящая радость полного дыхания, как то, что не каждому доступно и не всякому под силу. Беда, однако, в том, что за все приходится платить. Птичье, бездумное, безоглядное существование *певчего человека* оказалось предательством по отношению к духовному его первородству.

Конфликтная оппозиция рисовалась, стало быть, таким образом: либо упоение жизни, либо жертва ею во имя дара своего, во имя реализации души.

Будильник в «Осеннем марафоне» вызванивает совсем иное.

Дар Бузькина вторичен, и это замечательно сыграно Олегом Басилашвили в условиях, предложенных драматургом. Да, он уже по профессии — не поэт, а «поэт-переводчик», как бы «полупоэт», культурное и профессионально обученное зеркало, способное на своем языке выразить то, что первоначально возникало на чужом. Но ведь и это можно было преподнести по-разному. Возможен и даже прямо завлекателен такой, например, вариант: нет, Бузькин — поэт, большой, оригинальный, но мешает ему характер, чересчур покладистый, обстановка, не очень способствующая творчеству, и вот в переводах чужих стихов выхлестывается горение дивной души, способной еще не на такое!

Басилашвили в согласии с режиссерской концепцией сыграл «умственного пролетария», как говорили в старину, человека у конвейера издательски-поэтического дела. Единственный эпизод, когда он читает с экрана поэтические строки, оказывается диктовкой их на машинку — и дробь клавиш сопровождает его голос вместо благодарных аплодисментов. Алла тут же вскидывается в восторге, но комизм ситуации подан вполне откровенно: ничего такого «гениально-го» мы пока что не услышали...

Нет, не «осанки сладкогласца», но даже очевидной для внутренней работы души рассеянной небрежности мы не находим в Андрее Павловиче. Напротив, — зажат сроками, идет на поводу у диктата своих издателей и даже в одной сцене, вылетевшей при окончательном



«Осенний марафон»

монтаже, пытается сочинять стихи глубокой ночью, на лестнице, под истеричные выкрики домашних... Не потому, что «стих пришел», а потому, что завтра надо сдать рукопись, угрожают выбросить из плана.

По внимательному чтению сценария сегодняшними глазами нетрудно в нем отыскать мотив, спрятанный, замаскированный в фильме, мотив неуважительного отношения поэта к своему дару. Тот Бузыкин, из сценария, мог бы бросить издательскую поденщину, плюнуть на лекции, разругаться хоть со всеми сразу, бросить и Аллу

и уютный свой дом и отправиться куда-нибудь в тихую деревушку писать только «свое», писать только высокое искусство. Мог бы... но никогда не сделает. И в этом была его трагическая вина. Неспособность выпрямиться в рост своему дару.

Бузыкин из фильма — иного поля ягода. Алла перепечатывает чужие рукописи, он переводит чужие стихи. И выход его к почтительным ученикам лишен всякого оттенка «эстафеты поэтических поколений», «разгадок тайн поэзии», «введения мастера в свою лабораторию».

Другие преподают историю или математику, он — технику перевода, работу по подбору нужного слова. То же усталое желание делать свое дело как можно лучше, и та же скука при встрече с равнодушной юношеской аудиторией.

Неозаренный учит других, таких же неозаренных, таких же в будущем, скорее всего, адептов «зеркальной поэзии».

С другой стороны, то, за что Бузыкин мог бы отдать, уступить свой дар, тоже лишено всякого романтического ореола. Гля парил в своем кипении, волнении, в вечном стремлении куда-то не опоздать и во всегдашнем желании тут же сбежать в какое-то другое место, где он также нужен. Работа, необходимость ударить в литавры в одном каком-то месте симфонии, не казалась ему дамокловым мечом. Он и это выполнял с упоением. Хотелось совместить литавры с дружеской беседой, с поручением одного приятеля, с просьбой другого...

Бузыкин мельтешит по ленинградскому асфальту, как птица, потерявшая способность летать. Или никогда ее не имевшая. Он — *домашняя* птица. Имеющая крылья, но приспособившая их для другого.

Его беготня поэтому — совсем не полет, а сплошное мучение. Вот, скажем, Варвара, необходимо ей помочь, переписать начисто ее идиотский перевод рассказа «Горестная жизнь плута»... Кажется, тронуты лучшие струны души Андрея Павловича. Да нет, совсем не в восторге он от этой ситуации. «Надо». Или даже — «нельзя иначе». Приходит Василий Игнатьевич, сосед, со своей поллитровкой — может быть, хоть здесь вздохнет Бузыкин, махнет на все рукой? Опять же — «надо», «нельзя прогнать»... А с женой? Опять, опять, опять — «надо», «надо», сто раз на дню «надо». Надо позвонить, надо объяснить, надо убедить, надо посочувствовать, войти в положение, утешить, пообещать. Уж, кажется, с Аллой совсем не так, ан нет — присмотритесь: и тут «надо». Надо забежать — болеет, надо покушать — приготовлено ею, надо задержаться — она решила пришить пуговицу, надо врать жене по телефону — Алла хочет пойти в кино... Еще она хочет ребенка, и тут в душе Андрея Павловича начинается ожесточенная борьба «надо» с «не надо».

Гремела в прошлом веке статья про русского человека на randevu. Проявил себя этот человек с самой огорчительной стороны.

Андрей Павлович — наш человек на randevу, и тоже, как ни печально, не радуется.

Не с тем он пришел, не то принес, не так он отвечает на чувство...

Обратим внимание, что этим нравственным императивом (надо, мол, соответствовать) он отвечает на чужое «хочу», на «стражду», на истощное «вынь да положь». Иностраный коллега Билл хочет перевести Достоевского на английский, хочет, чтобы Андрей помог ему, хочет бегать по окрестностям города. Варвара жаждет, чтобы Бузыкин переписывал за нее ее тексты-переводы, чтобы он уступал ей лучших зарубежных авторов, а вдобавок прикладывал собственные черновики и предварительные наброски. Еще, сверх комплекта, она не прочь, чтобы на прямой ее вопрос: «А. может, Бузыкин, я бездарность?» — старый друг отвечал бы категорическим отрицанием. Василий Игнатьевич, являющийся по четвергам, видит в этом порядок, обычай, традицию.

Он вообще склонен все действия обставлять правилами: «Тостуемый пьет до дна... Вот что, Палыч. Пришел в компании и уйдешь в компании».

Порядок, однако, не давит его. Правила эти вполне по росту Василию Игнатьевичу, мягко прилегают к его фигуре со всех сторон, во всех случаях жизни. И странно ему, что кто-то живет иначе. «У вас такие куртки на улице выкидывают?.. А у нас выкинули. Рукав тут чуть отпоролся — и сразу выкинули». В жизнь без правил движения он, шофер, не верит: нет такой, самой заковыристой ситуации, которая не разрешалась бы сама собой по соответствующим дорожным знакам.

Машинистка Алла, несчастная любовь Андрея Павловича, вся — порыв, смятение, нервный импульс. Она упивается стихами любимого, считает их гениальными — и попробуй отличи, где она искренна, а где позволяет себе увлекаться. Она хочет пристойной жизни, такой, как у людей, хочет ребенка, хочет появляться с Андреем Павловичем на улице под ручку. Больше всего она хочет тотально овладеть Андреем Павловичем, взять его в полный душевный полон. А он? Только и может, что уступать ей, упираясь.

Жена, Нина Евлампиевна, хочет всего только — покоя, тишины, честности. Она и ревнует, и оскорблена, и задета за живое, но не собирается ни мстить, ни отвечать болью за боль. Она боится остаться одна, боится понять, что за четверть века, прожитую в браке, потускнела, посередела, поскуцнела... Она хочет, чтобы все было, как было когда-то. И Бузыкин, как может, разыгрывает для нее эту сказку.

Но сам-то он с чем пришел на встречу с каждым?

Чего вы хотите, Андрей Павлович, в какие резоны и правила верите?

Он вообще, как послушное эхо, возвращает окружающим те слова, чувства, мысли, которые ими порождены.

— Во время работы я называл Бузыкина «героем нашего времени». Это, конечно, не на сто процентов всерьез, но и не только шутка. В конце концов, Лермонтов вовсе не восторгался Печориним, он и огорчался, и страдал, и старался понять, объяснить, то как бы сливался со своим вымысленным персонажем, а то брезгливо отстранялся от него... И все же считал героем своего времени.

Герой бывает разный. Есть герой времени, понимаемый как идеал, как ответ на все вопросы. Так, например, Николай Мащенко воспринимает героя своей экранизации «Как закалялась сталь». Бывает негативный герой своего времени.

Но есть еще герой-проблема.

Герой, к которому не знаешь, как отнестись. Эмоциональное отношение общества к этому типу, к этой фигуре только-только вырабатывается. И оно поневоле противоречиво.

Бузыкин для меня тоже герой-проблема. Начать с того, что он добр, очень добр, но каким-то загадочным образом эта доброта дорого обходится не только ему одному, но и тем, кто его окружает.

Очень важно было понять истинное содержание его доброты, глубинную природу ее.

Может быть, она физиологической природы? От невозможности постоять за себя, защититься от чужого влияния? Бывают, знаете, такие люди: ему говорят — «пошли туда-то», он идет, «делай то-то», он делает... Доброта от безволия. Если такой человек захочет бороться с собой, станет воспитывать в себе характер, — могла бы быть драматическая история. Какой-то краешек этой линии промелькнул у нас в финале: Андрей Павлович решил перестроиться, стать другим, он говорит подлецу, что тот подлец, он рвет с Варварой, он уже рад избавиться от обеих своих женщин... Была у нас еще одна сценка, мы отсняли ее, смонтировали, она оказалась, по-моему, довольно смешной. Бузыкин там отменял свою лекцию в жэке, причем не просто отменял, а посылал собравшихся к памятнику Добролюбова, чтобы оттуда они отправились строем на открытие несуществующего памятника Тургеневу... Сцена эта вылетела при окончательном монтаже. И, может быть, не случайно вылетела. Ведь главным была совсем другая история. Даже в сценах, где Бузыкин «перестраивался», важно было оставить ощущение, что это — ненадолго, всхлип души, полустерический вольт... Синица вспорхнула орлом, но ведь не станет же им в самом деле.

Наша тема — человек, который *не в силах* перестроиться. И доброта его, вплоть до безволия, по нашему мнению, не физиологической, а социальной природы. Он так воспитан.

Потомственный интеллигент, он с молоком матери всосал убеждение, что люди — добры, что беды мира происходят или от невежества,



•Осенний марафон•

или от чьей-то злой воли. Нехороший человек хочет, чтобы кому-то было плохо, берет то, что ему не причитается, подавляет чужую свободу, попирает права, решает все за других... А если бы этого не было, если люди научатся все решать мирно, причем каждый склонен будет скорее лишиться чего-то, чем отнять у другого, то и возникнет мир, покой, счастье, всеобщая гармония.

Я упрощаю, конечно, окарικатурирую образ мыслей Андрея Павловича. Но главное, что он — утопист. Он живет в мире, сильно отредактированном его легким воображением. Тут второй парадокс его характера. Он не только добряк, причиняющий боль. Он еще и тонкий, зоркий, пронизательный человек, не видящий самых очевидных, простейших вещей. Мир вокруг него — пестрый, переменчивый. Пестрота этого мира противоречива. Обнять все это как бы этическим преискусурantom — задача наивная, смешная. И возникает постепенно в его душе что-то вроде психологического комплекса виновности. Пусть все вокруг будут сами собой, а я — разве я могу себе это позволить? Они дерзают и борются за себя, они на что-то претендуют, платятся за эти претензии или вознаграждаются за них, а я — нет, я не могу, не должен, не в состоянии. Должен смириться. Должен ответить тем, что от меня ждут.

Ну а если разные люди ждут от тебя совсем разного, прямо противоположного?

Тут-то и возникает трагическая ситуация. Милый и чистый человек ищет спасения в мимикрии, в приспособленчестве.

Все сплелось так, что другого выхода для него нет. Или он совершенно потеряет себя, пропадет в бесчисленных эхоотражениях чужих слов, мыслей, чувств, или сохранит себя путем авантюрной самостоятельности, такой нелепой по отношению к нему, вроде бы совсем не авантюристу по духу.

Бузыкин, такой, каким мы его увидели, — один, но явление это — «бузыкинщина» — распространено широко. Не в таких формах, как это показано у нас. Совсем не обязательно в таких. Иногда — в более легких, едва заметных, малобользенных. Иногда — в страшных, грубых, уже не внушающих желание посмеяться. Омертвление нравственного мускула, отученность человека ценить свое, затаенное, заставляет терять стерженек, на котором держится личность.

Логика целого

Мы в просмотрном зале. Фильм снят и вчерне смонтирован. И сценарист и композитор видели некоторые эпизоды. Но в собранном виде все это смотрится впервые. Обстановка будничная — этот не сбросил плаща, тот — с портфелем на коленях. Но вместе с тем угадывается в ней скрытая торжественность и ожидание не без томительности. Сей-

час решится, не наверняка, но в очень большой степени, какова истинная цена года работы, чего стоит все, что порознь казалось находками и удачами, определится, туда ли гребли, не обманывались ли в пути, приная за маяк ложные ориентиры.

Георгий Данелия за микшерским пультом. Что у него в руке — блокнот, хронометр? Пепельница. Никакого ощущения священнодействия. Курит, перешептывается с Володиным и Петровым.

Музыки еще нет ни одной ноты. Реплики записаны начерно. Некоторых не хватает, тогда Данелия произносит их вслух своим негромким, хриловатым голосом. Не звучит дверной звонок, не звонит пока будильник. Режиссер успевает за всех. Некоторые планы будут подрезаны, он мимоходом уведомляет об этом, по тону — будто советует. Других еще не хватает — Наталья Гундарева захворала в самый последний момент, сейчас лежит в больнице, три «крупешника» с ней будут сняты позже.

И при всем том фильм оглушает. Мы, несколько приглашенных на птичьих правах, те, кто видит все это в самый первый раз, начинаем посмеиваться, прыскаем, хохочем в голос, вдруг замолкаем, удерживая трясущийся от волнения подбородок, и снова смеемся, с новой энергией...

Хочешь — не хочешь, у нас сейчас роль подопытных кроликов.

Сколько было вариантов одной, другой сцены, сколько неизбежных споров, предложений, новых споров, окончательных решений, крайних и компромиссных! Сейчас наши ощущения для них, руководителей съемочной группы, первая проверка того, что отобрано. Наша реакция порождена экраном, но они воспринимают экран и нас разными глазами, разными ушами... Многое еще можно поправить.

В нашем доброжелательстве они могут не сомневаться. На студии часто говорят: «Полработы дуракам не показывают». Вернее было бы: «чужакам». Свой, даже если он не Сократ, не семи пядей во лбу, все равно нутром почувствует устремленность соратника по искусству. Противник, пусть он фантастически умен, не в силах будет удержаться от сарказма. И если уж мы допущены, значит, они уверены в нас, в том, что, отбросив недоделки, схватим самую суть. Но есть еще опасность — кто из нас ее избежал? Когда видишь, как трудно работает человек, сколь многого он желал бы достичь, как удержаться, не подыграть ему внутри самого себя, как не принять задуманное за свершенное?

Мы пересказываем свои впечатления, а Данелия искоса взглядывается в нас сквозь очки: так ли, мол, можно ли верить на все сто? Или все это только дежурный ритуал от чнстой душевности?

Исподволь, все так же неторопливо и как бы между прочим, он уточняет впечатление от того эпизода, от этого...

— Эта сцена с тещей, с ее возгласом: «Развратник!», когда Бузыкин пытается сочинять стихи на ступеньках перед дверью, — это уже такой сумасшедший дом, такой божественный абсурдизм!..

И слышу в ответ:

— Мы решили этот эпизод выбросить.

Кто-то рядом восторгается телефонным розыгрышем Бузыкина:

— Чувствуется, человек дорвался! Этому несчастному жэку он сейчас врежет за все. Надо же догадаться — собрать народ у памятника Добролюбову, чтобы оттуда идти к памятнику Тургеневу!..

И снова:

— Да, мне тоже этот эпизод нравится. Но, видимо, и его придется убрать. Там как-то провисает напряжение. Да и он, Бузыкин, немножко не похож на себя.

Фильм снят. Фильм продолжается. На ходу, в монтажной, короткими словами ведется производственное совещание. С Андреем Петровым уточняется, что музыкальное оформление должно быть аскетичным — одна, от силы две мелодии, грустные, светлые, но с некоторой иронией, а вот аранжировка должна быть щедря и разнообразна, от простой напевности до гротеска, карикатуры, с джазовыми синкопами. С Александром Володиным прикидываются варианты заглавия... «Плут», да еще «горестный», с самого начала путал правила игры. Актеры пытались так именно и играть: я — плут, ты относишься ко мне как к плуту... Потом уже и режиссер почувствовал, что «плут» мешает ему и, наверное, будет мешать впечатлению зрителя. Это внутреннее ощущение персонажа: «Я веду горестную жизнь плута», но на самом-то деле все не так, все серьезнее, многозначнее. Остановились на «марафоне». Только вопрос был в том, какой марафон: «грустный»? «Печальный»? «Забавный»? «Бесконечный»? «Опасный»? «Злосчастный»? «Необыкновенный»? Или как раз «обыкновенный»?.. До искомого — «осенний» — остался один шаг. Но он будет сделан много позже.

Жертвы неизбежны

— То есть и не жертвы даже. Это так только говорится. Если скрипач играет на двух струнах, а до остальных пока не коснулся, разве это жертва? Если в оркестре солирует флейта, значит, композитор пожертвовал всеми остальными инструментами?

Иной администратор спохватится: раз уж, мол, зарплату им платят, так пусть играют — вместе с флейтой, то же самое. Вот и получится полная ахинея.

Режиссер, который неизбежно хочет включить в экранный материал все, что было снято, становится таким администратором.

Есть логика текста — того, что написано в сценарии, есть другая логика — она открывается в процессе съемки, и есть особая логика сборки, когда один эпизод просто-напросто вычеркивает другой, делает его лишним.



На съемках фильма «Осенний марафон»

Когда-то я относился к этому болезненно, а сейчас привык.

В «Не горюй!» была отснята очень хорошая уличная сцена. Здесь встречались все герои — солдат, мальчишка, Варфоломей, священник, Софиико, Бенжамен... Мост, Кура, покосившиеся домики... Очень хорошо снято, очень хорошо сыграно. Сцену мы вырезали и выбросили в корзинку. Она ничего не давала нового. Все, что в ней воплотилось так полно и гармонично, мы уже поняли из других сцен.

Точно так же был громадный эпизод в «Мимино», и он мне, признаться, очень понравился... Вылетел. Не то чтобы «не влезал». Если

захотеть, может «влезть» все что угодно. Придумать связку по сюжету, сочинить фразу для голоса за кадром — тогда вообще можно ввести эпизод из марсианской жизни. «А в это время...». Как-нибудь так. «Герои не догадывались, что...». И пустить любую отсебятину. А уж если герой или героиня «догадывались», скажем, если ей все время представляется что-то отдаленное, дюны какие-то, человек, идущий по аллее... Ого! Пятнадцать раз можно вклеить один и тот же кусок, и никто не скажет: зачем это? Вроде бы надо. Но именно: вроде бы. А по сути?

По сути, нужно оставлять только самое необходимое. То, без чего фильм разрушится, рассыплется.

Для меня стало правилом, что из каждого фильма, во второй его половине, ближе к финалу, я при окончательном монтаже вынимаю большой эпизод.

И чаще всего он мне очень нравится.

Иногда даже на съемке спохватываюсь: что-то больно хорошо все получается, не пришлось бы выбрасывать всю сцену...

Отсюда и рождается ощущение жертвы. Пожертвовать хорошим ради общего.

Но, честно говоря, вся работа режиссера в этом и заключается — ищешь такой вариант происходящего, чтобы никакая мелочь не претендовала на главенство. Пусть мелочь будет весьма колоритной, но главное — должно быть отчетливо, хорошо ощутимо. Без такой согласованности фильма не будет.

С Олегом Василашвили мы работали душа в душу. Никаких серьезных разногласий, никаких распрей. Но в одном вопросе мы не могли найти общего языка. Ему все время казалось, что я как режиссер зажимаю его, завинчиваю гайки до отказа.

Первая сцена: он и Неёлова. Я, конечно, главное внимание зрителя обращаю на Неёлову. Вторая сцена — он и Гуидарева. Снова, разумеется, все внимание на нее. Появился Билл — опять-таки он впереди. Потом будут Крючков, Леонов, другие — и снова каждый раз они будут на переднем плане, а Василашвили — где-то сбоку, в стороне, скорее подает реплики, чем участвует на равных.

Какому актеру это понравится?

Но я повторял ему: «Олег, не забывай, они приходят и уходят, а ты все время на экране. Тебе нельзя играть в полную силу, ты сейчас же надоешь зрителю. Ты должен раскрываться по крупицам, как бы нехотя, как бы несмотря на свою сдержанность».

С Кикабидзе у меня тоже были некоторые трения по этому самому вопросу. Помните, в «Не горюй!» у него замечательные партнеры, и каждому дается что-то очень броское, смешное, сильное, драматическое... Серго Закаридзе — весь в порыве, в любви, в доброжелательстве, а потом — умирает! Леонов — каждой секундой своего крайнего существования смешон и трогателен. Анастасия Вертин-

ская или Софику Чианурели — они должны были каждым появлением взрывать экран, как говорят актеры, «тянуть на себя». А Бенжамен все ходит, да смотрит, да мотает на ус...

Так и должно было быть! «Роман воспитания», панорама типов, характеров, среды... Но одно дело — как должно быть, а другое — самочувствие актера, который мог бы показать себя и так и эдак, а ему говорят: тише, мягче, сдержаннее, не надо ничего играть... В общем, почти что — «присутствуй».

Нет, наверное, никогда не будет такого актера, чтобы он в здравом уме и твердой памяти согласился только «присутствовать».

Если в кадре двое, если перед нами дуэт, почему, спрашивает он, я должен с самого начала занимать позицию подголоска?

Что на это скажешь?

Я отвечал Кикабидзе: «Пойми, вы бегуны на разные дистанции. Закариадзе, Леонов — они рвут стометровку. Для них главное — выложиться, выжать все, на что способны. И отправиться в раздевалку, принимать душ, беседовать о других ролях. А тебе еще — бежать да бежать! Ого-го, какая дистанция. Пять километров, десять километров. Тут такие скорости невозможны. Будь ты хоть сверхрекордсмен, умеи распределить силы. Иначе — свалишься, задохнешься, сойдешь с дистанции. А в переводе на киноязык, станешь неинтересен зрителю. Слишком много эмоций и там, и тут, и здесь. Ты станешь шутком, истериком, который по любому поводу машет руками и рвет страсти в клочья».

Бывают такие зарубежные комедии, с Тото или с Фернанделем, где все строится на одном исполнителе. Пишется для него сюжет, похожий на сто тысяч прежних его историй, приглашаются в партнеры самые второстепенные исполнители... И что же? Для этих фильмов, будь они получше или похуже, неискоренимо ощущение условности. Балагана. Человек играет, играет прямо на глазах. Все придумано для того, чтобы он играл. Посмотрите, любезные зрители, как в этих знакомых ситуациях он сыграт — то, что, в общем, тоже очень знакомо, но доставит вам некоторое удовольствие силой его дарования.

Возможно, конечно, и такое отношение к делу. Только мы ведь делаем совсем другое кино. Нам ощущение условности, преувеличенности никто не простит. Нам придется расплачиваться мгновенной потерей интереса — а, мол, киношка, видали мы и не такое!

Бенжамен хотя бы сам менялся в сюжете. То он безмятежный, то задумавшийся, то печальный, то просветленный... А Бузыкин? Он совсем не годится в героя легенды, он — наш, повседневный, обычный. Ему и вовсе надо было играть как бы под микроскопом. Актеру, естественно, это еще обиднее.

Даже на озвучании Басилашвили пытался вырвать хоть немножко «игры». Ведь можно сказать реплику небрежно, сквозь зубы, можно сказать внятно и просто, прозрачно, а можно четко отчеканить...

У других актеров это часто бывает от незнания киноэкрана и его условий. На сцене, во-первых, нажим неизбежен, иначе ты будешь понят только в ближайших рядах, во-вторых, излишек нажима прощается.

Басилашвили много снимался, он — вполне квалифицированный киноартист. И я его очень люблю. От души надеюсь, что мы еще не раз будем работать вместе. Но вот в этом вопросе мы пока не сошлись.

Кикабидзе после выхода фильма признал мою правоту.

В сцене у автобуса, когда Гундарева дает пощечину Басилашвили, мы записали на съемке ее полувсхлип-полувыкрик. И это было по-своему очень сильно, пронзительно. Многие при просмотре хвалили мне этот «нерв». Но я при перезаписи все-таки сделал все мягче, сдержаннее. Уже чисто автоматически, без досконального выверения. Потому что знаю: сдержанность всегда лучше несдержанности. Сцена сама по себе уже достаточно нервная, под пусть и звучит этот самый, внутренний нерв сцены, но будем его ни подогревать, ни возвышать.

Сцену, где Бузыкин прячет куртку в пианино, нам пришлось переснимать. Все из-за того же. В том виде, в каком мы ее сняли предварительно, это была интересная сцена. Она кончалась иначе: жена говорила Андрею Павловичу: «Ну что, мужик, выкладывай все, как есть!» И они садились за стол. И Бузыкин, решившись, начинал свою исповедь, правда, издали. Иногда Нина, не выдержав, прерывала его. Она понимала, что сейчас он все скажет и прежняя жизнь будет невозможна. И так эта правда была страшна ей, что она сама уводила разговор в сторону. Так и получалось: еще ничего не сказано до конца, но отношения определились — яснее некуда. Она знает об обмане, она согласна закрывать на это глаза, только бы не было разрыва. И еще она надеется, что он одумается, опомнится, придет в себя...

Страшная, драматическая сцена. Честно говоря, намиго сильнее, чем то, что сейчас увидит зритель на экране. Но есть достоинство сцены и есть забота о фильме. После этой сцены можно было спокойно опускать занавес. Все остальное становилось ненужным. Разъяснением того, что и без того ясно. Хорошо, расскажем немного про Аллу, про дочь с мужем, а дальше? Дальше этот самый автобус, тут Андрей Павлович открывается до конца: «У меня там все...». И она потрясена, страдает, дает пощечину, садится в такси. А он подфутболивает коробку от торта, под которой кирпич, и, хромая, в ярости, отправляется платить по счетам. Как быть со всем этим? Я не сразу понял, что удавшейся сценой мы сделали сами себе хакари. Открылись раньше времени. Поставили сюжет в офсайд. Потом стал подозревать, что так именно получилось. Смотрю снова и снова, читаю сценарий, прикидываю так и эдак... Выхода нет. Надо переснимать. Уйти от законченности.

Вы бы слышали, как это восприняли актеры! Был просто бунт на корабле. «Такую сцену!» Оба — в один голос. «Да мы никогда так больше не сыграем!» Для меня же было ясно: сыграете так или не сыграете, но сцена должна быть другой. Фильм этого требует.

Пересняли. Она стала смешнее. Драматизм теперь скрыт. Он ушел в глубину. Исповедь не состоялась, но была близко. Весь эпизод — как предвестие будущей исповеди.

Вот это была настоящая жертва, огорчительная, но неизбежная.

— Не знаю, что для режиссера главное. Все, наверное. Бывают, конечно, крайности. Этот занят только актерской работой, среда, изобразительный строй, монтаж для него не существуют, он всецело доверяет здесь своим сотрудникам. И что же? Разве это обойдется без потерь для фильма? Или другой случай: «живописные» режиссеры. Так называемое «поэтическое» кино. С огромным удовольствием смотрю я на все эти «поэтические» изыски. «Самовыражение»? «Экранная поэзия»? Почему бы и нет? Но как только замечаешь, что в этой «экранной поэзии» актер сведен до уровня третьестепенного по важности элемента, что он привлечен как типаж, что ему нечего делать в завораживающей изобразительной композиции... Тут невольно думаешь: поэзия-то досталась очень дорогой ценой.

Я сторонник другой поэзии, без человеческих жертв.

Бывает крайность, от которой сам режиссер не способен избавиться. Таким он уродился, так смотрит на мир. Что ж, с этим рано или поздно начинают считаться. И если есть реальное содержание за этими причудливыми формами, мы потрудимся, напряженно поработаем головой, чтобы все-таки уловить его, понять. Не требовать же, в конце концов, от Достоевского, чтобы его герои изъяснялись кратко, лапидарно и остроумно. Пусть говорят, как говорят. Только бы то говорили, что волновало автора, не давало ему спать по ночам.

Но есть крайность — от выпренности. От желания быть ненатуральным, не таким, как все. Вот это, скажу откровенно, сильно раздражает.

Когда для человека быть режиссером — не просто профессия, а призвание, он не может быть отмечен этими «крайностями». Не позволит себе. Возьмем: Тарковского, Панфилова, Хуциева, Климова... Какие они разные. Но сказать, что один думает только об актерах, другой только о композиции кадра, третий только о монтаже... Как же так можно!

Если шахматист умеет проводить комбинации, но не умеет играть позиционно, он останется шукарем и, в общем, непрофессионалом.

Другое сравнение: фильм разворачивается как симфония в оркестре. Сейчас тему ведут скрипки, а тут — духовые или ударные, тут общее тутти, а здесь солирует рояль. В фильме есть свои дуэты, трио, свои монологи-речитативы. Причем не только у исполнителей. В этой декорации главное — интерьер, сочетание зеленого с голубым. А здесь — деталь одежды героя, деталь его грима. Могут солировать усы, чепец, кружевное жабо... Но солировать, понятно, на общую пользу, в русле единой стратегии.

После всех этих оговорок могу сказать, что я себя считаю преимущественно актерским режиссером.

Да, актерским. При том, что фильм для меня начинается с форм, с цвета, с изобразительных композиций, ритмических соотношений. При том, что обычно каждый кадрик я заранее зарисовываю, — чтобы потом двадцать раз изменить и переиграть... Это все — условие, чтобы состоялось главное. А главное, по-моему, — общение людей в кадре. То общение, которое возникает в результате сочетания разных кадров.

Я много показываю и на репетиции и на съемочной площадке. Не вижу в том греха.

Режиссерский показ — зло, когда актера заставляют копировать показанное. Когда постановщик твердо знает, как, в каком повороте, с какой гримасой следует говорить эту фразу, а исполнитель заучивает наизусть этот поворот, эту гримасу. Ничего, кроме пошлости, на этом пути не откроется.

Но я обычно не знаю, не на сто процентов знаю, как это надо говорить. Я показываю свое предположение. А что, дескать, если так? Актер меня понял, но не обязан со мной соглашаться. Он примеряет предложенную реакцию к себе, осваивает ее и в конце концов может согласиться, а может и решительно отказать. Но, отказавшись, он предложит что-то в противовес. Или объяснит, почему это ему не подходит. Что и требовалось доказать! Не подходит? Ты уверен? Давай посмотрим, прикинем по-другому...

Я слышал громогласные проклятия по поводу «показа» (от одного постановщика, а потом увидел, что он долго-долго, словами, длинными разъяснениями все-таки выводит артиста на нужную ему реакцию. Какая разница? Показ, во всяком случае, точнее и экономнее по времени.

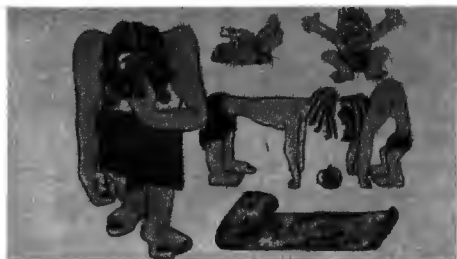
Для меня это язык, на котором я общаюсь с соратниками-артистами.

Язык может быть разным, суть должна быть одна — мы ищем вместе. У них функции исполнителей, у меня — диспетчера-контролера, но ищем мы вместе и то, что найдем, чаще всего никому заранее неизвестно.

Поэтому режиссеры делятся не на собственно «актерских», «монтажных», «музыкальных», «изобразительных», «поэтических»... Это уже второе, производное. Первое, что у них есть, — их взгляд на мир. То, благодаря чему вырабатываются принципы контроля, режим диспетчерской службы.

После «Сережи» мы с Игорем Таланкиным нанялись матросами первой статьи и отправились в каботажный рейс по северным морям. Думали ставить фильм по сценарию Конечского, решили глотнуть матросского свежего ветерка, присмотреться к «материалу».

Конечский был помощником капитана на этом корабле.



Рисунки Г. Даниеля

Плавали мы недолго, но много было интересного. Была одна смешная история — об этом как-нибудь в следующий раз, — смешная и драматическая история, как мы спасали рыбаков с полузатонувшей моторной лодки. Позже, в Москве, мы часто рассказывали эту историю друзьям, знакомым, в веселом кругу, за столом... Сегодня рассказываю я, завтра Игорь, послезавтра Конецкий... И вдруг я начинаю замечать, что у нас получились три разные истории. События вроде бы одни и те же, а интонация совсем разная. У одного — истый смех, вплоть до абсурда какого-то, до пародии, у другого — мрачные краски, драма, ощущение, что все висит на волоске, у третьего — и то и это. То пародия, то — висим на волоске...

Смешно, но как-то вдруг я осознал, что мы ведь — все трое — разные, по-разному смотрим на окружающее, разное запоминаем, разное считаем важным и в разном масштабе.

«Путь к причалу», как вы знаете, я поставил один. Не все в этой картине получилось, но это особая тема — как относиться к своим работам. К чему припомнил тот год? Разошлись мы с Таланкиным не потому, что он был, допустим, «актерский» режиссер, а я, например, «живописный» или наоборот. Как раз, кстати говоря, в этих случаях, мы могли бы удачно уравновешивать друг друга. При условии, что мы глядели бы на мир одними и теми же глазами.

А мы глядели разными, что, мне кажется, вполне нормально.

Подводя итоги

— И все-таки, — спросил я, — как вы себя чувствуете в роли триумфатора?

Со дня премьеры прошло больше года. Фильм вышел в прокат и пользовался успехом. Его купили в двадцати или тридцати странах. Он удостоен первой премии на Всесоюзном фестивале в Душанбе. Теперь-то нет никакого сомнения — картина удалась, в ней поймана крупница общего нашего духовного опыта, и она, крупница, будет чув-

ствовать в ней, даже тогда, когда обещает форма и приемы, за давностью лет, будут казаться приблизительными.

Режиссер ответил:

— Ловлю себя на мысли, что стал привередлив. Нет, серьезно. Успех портит. Хочется уже не просто работать, а с прицелом на такой же успех или, чем черт не шутит, еще и побольше. Листаю сценарий... Раньше взялся бы, сейчас — пожимаю плечами. Смешно, любопытно, даже благородно по мысли, а вот чего-то не хватает, чего-то несомненного, какой-то определенности, что ли, или какой-то оригинальности. Я бы сказал так: определенности того, что можно только ощутить, что словами никогда не определишь. Определенности неопределимого. Раньше я не стал бы так церемониться, честное слово. Интересно? Весело? Ну и о чем еще мечтать! Как говорят борцы, ковер покажет. А теперь... Столько времени прошло, а у меня нет даже предварительной наметки сценария.

— А как же ваша давняя мысль — не надо, мол, повторяться?

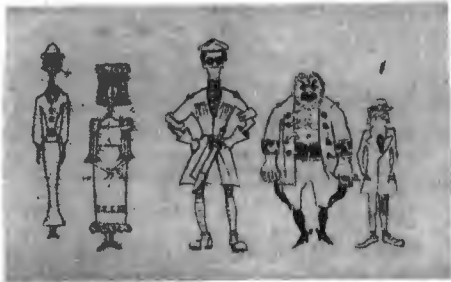
— В том-то и штука, «Марафон», мне думается, с легкостью допускает варьирование, перестройку, иное оформление тех же мотивов. Критики, кажется, убедили меня в том, что есть в этом фильме какой-то прорыв — к новой теме, или к новой конфликтной схеме, или к новому герою, не знаю уж, к чему в точности, но к чему-то новому. Когда мы делали картину, ни над чем таким не задумывались, а сделали — оглянулись, может быть, так оно и есть... Если все тебе говорят, что ты пьян, иди и ложись в постель, пусть даже неделю не брал в рот ни глотка.

— И боязно повториться?

— Не боязно, а не хочется. Если б делали что-то другое, а вышел бы опять «Марафон»? Ну что ж, из своей шкуры не выпрыгнешь, умнее самого аллаха не будешь.

— Но у вас есть верный соратник — Володин...

— Это самое прекрасное и самое трудное. Как бы поточнее объяснить... Володин совершенно лишен деловой завески. Боюсь, вы неправильно поймете. Он — профессионал, он мастер, он — глубоко обязательный человек, очень порядочный в своих отношениях с коллегами, со студией. Но ощущения, довольно распространенного, что дело, мол, есть дело, у него не бывает никогда. Он подходит к окну, он смотрит на сосульку, он видит странную фигуру на той стороне улицы, и он спрашивает себя: а зачем я все это делаю? Почему я погряз в суеверных обязательствах, почему надо то, надо это, кому, собственно, это надо? Мне? Другим? А может быть, и мне и другим было бы нужнее отправиться прямо сейчас под весеннюю капель, заговорить с незнакомым, прочесть стихи, свои или чужие... И он берет телефонную трубку и говорит: «Гня, ты меня извини, наш замысел откладывается, я вообще больше ничего не буду писать для кино, только для театра, и только то, что никогда никто не вздумает поставить. Иначе и не стоит писать».



Рисунки Г. Данилия

Что вы прикажете с этим делать? Войти в положение? Надеть куртку и отправиться вдвоем ходить под дождем, рассуждая о жизни? Тогда — оставь всякие надежды на сценарий, на работу. Нужда заставила — я исхитрился подбирать ключики к этой душе. Я говорю: «Ну хорошо, Саша, тебе наплевать, что сценария нет, что мне нечего ставить, я это понимаю. Но неужели тебе наплевать, что у меня скверное настроение, что всякие жизненные неурядицы нахлынули на меня горой, что мне угрожает тяжелая депрессия и не с кем поделиться? Спасибо, дорогой». — «Ну что ты, Гия, я не думал, что тебе так плохо! Прости, я сейчас же выезжаю! Только уговор — о сценарии ни слова!» — «О каком сценарии, ты что! Разве мне сейчас до сценария!» Он приезжает, и мы честно обсуждаем жизненные вопросы, потом — от себя переходим ко времени, к его атмосфере, его цвету, потом — к фильмам, которые смотрели, к книгам, которые читали...

«Вот там — интересно, вот там — примечательно».

Как-то незаметно вспыхивает пример из старой пьесы Володина. «Да, — соглашается Саша, — это было неплохо подмечено, но, знаешь, потом я не додумал, свернул совсем в другую сторону. Ну при чем тут то-то и то-то? Если б я сейчас писал эту пьесу, я повернул бы все совсем иначе... Ну, например, героиня вдруг взяла да и предала героя, того самого, которого любит больше жизни. Представляешь? Нет, ты не представляешь, как это можно интересно закрутить! Скажем, он входит, а она...». Я возражаю, Саша увлекается, сочиняет прекрасные варианты один за другим, а когда приходит пора расставаться, я ему говорю: «Но ты не забудь, запиши все это, хотя бы в первом приближении». Тут он будто с неба падает на землю: «Хорошо, — говорит. — Я все забываю, что все режиссеры хитрые».

Через день звоню ему. «Что, — говорит, — опять депрессия?» — «Опять». — «Ладно, еду. Захватить наброски?» — «Какие наброски, что ты! Мы будем о жизни беседовать». — «Прекрасно, — говорит. — Но, на всякий случай, я наброски тоже возьму».

Разве это работа?

Вместо
патетического
финала

Но, может быть, это и есть настоящая работа? Все время бояться шаблона, самоуспокоенности, готовности к ответу на все вопросы. Воевать с чувством «я знаю, как это надо делать». Изводить себя постоянным недоверием. И, несмотря ни на что, продолжать свое дело. Желая успеха, но заранее принимая и поражение тоже. Потому что без этого твоего дела, без выплескивания души в веселых и печальных картинках чьей-то выдуманной жизни, немислимо для тебя само существование на земле.

Мы стоим за кулисами.

Зал уже полон, но у нас есть еще несколько минут. Я на правах искусствоведа должен буду представить Георгия Николаевича, очертить путь его творчества, а затем он скажет несколько слов перед картиной «Осенний марафон». Фильм еще не вышел на экраны кинотеатров, но за ним охотятся университеты культуры, кинолектории... Это — успех, большой и несомненный. А он, режиссер, я вижу, волнуется. Он очень сдержан, как всегда, только взгляд становится более напряженным, почти колючим.

Пора. Мы выходим. Грохот аплодисментов. И первые слова режиссера:

— Мы просим у вас снисхождения. В нашем фильме рассказано о женатом человеке, имеющем любовницу. Так как это совершенно невозможная для нашей действительности ситуация, то мы чувствовали себя так, будто снимали фантастический фильм. Так и надо к нему относиться.

Смех. Ледок растоплен. Глаза теплеют. И уже другим тоном, четко, коротко он отвечает на записки.

Приговор
публики

— Как вам сказать... Всякому, конечно; приятны похвалы и не очень нравятся упреки, заслуженные или нет. Но бывает похвала, которая как бы не в зачет, и упрек, которого ты не заслужил и хорошо это знаешь. Значит, все дело в собственном, внутреннем ощущении удачи или неудачи.

Я говорил уже, что трезво отношусь к своим работам. Надо работать, даже если не получается. Надо вернуться и переделать, если открылось, что именно не получилось и почему. Но фильм — производство. Месяц, два, полгода спустя иногда все прекрасно видишь — вот как, оказывается, следовало решить эту сцену! Но теперь можешь поделиться этим только со сценаристом или с исполнителями — фильм



Рисунки Г. Данелия

уже тиражируется, и во веки веков будет он таким, каким ты его сделал. Тебе говорят комплименты, а ты понимаешь — одну сцену-то я решил совершенно неправильно.

Или наоборот — ругают фильм и в хвост и в гриву: и то не так, и это не эдак, и подобраны исполнители неверно, и одеты неправильно, и говорят не по-людски... А ты слушаешь и твердо знаешь про себя: да нет, все правильно. Если б другой режиссер снимал фильм, он, наверное, все сделал бы иначе. А я — я мог его снять так, только так.

Не примите это за гордыню, за нежелание считаться с чужими мнениями. Не гордыня это, а, напротив, смирение. Уверенность: в этих условиях я сделал все, на что способен. Получилось? Да, получилось. Когда после твоего фильма люди выходят усталые от хохота, или утирают глаза, — это счастье. Тут же закипает ответное чувство у тебя в груди — не напрасно ты, значит, жил на свете. Ну а если не получилось... Я ведь не канатоходец, не прыгун. У режиссеров не бывает, чтобы — «сорвался», «оступился». Делал все, как и раньше, выбирал самые лучшие решения. Старался менять, ломать себя в расчете на новую тему, новую манеру. Что-то где-то не сошлось, но тебе не в чем себя упрекнуть, если ты, как солдат в проигранном сражении, стоял до конца, не дезертировал.

Наибольшим успехом из моих фильмов пользовались «Не горюй!» и «Марафон». Я очень люблю эти фильмы. Но матерям, вы знаете, дороже всего бывают не самые удачливые дети, а как раз несчастные, страдальцы... «Афоню» я люблю. «Тридцать три» — этому фильму крепко не повезло, он прошел без откликов, да и вообще его мало показывали. В «Пути к причалу» мне очень дороги два эпизода — так и следовало бы поставить всю картину, с акцентом на сломанной судьбе Росомахи и трезво, буднично, без этой романтической морской экзотики...

Встречи со зрителями, письма... Мне более всего дороги заволнованная тишина зала в том месте, на которое ты надеялся, или удар смеха, когда вспыхнули, грохнули все как один, — это и есть лучшая твоя встреча со зрителем. И ты преподнес им лучшее, что имел, и они ответили тебе с исчерпывающей полнотой. Ну а не ухватили, прошли мимо — не они виноваты. Смирись. Всмотрись в себя. Что-то было упущено.

Критики, рецензенты для меня делятся на две неравные части. Огромное их большинство пишет свои статьи о фильме, но не для создателей фильма. Они растолковывают читателю, что же хотели сказать члены съемочной группы. Растолковывают и перетолковывают. Иногда видишь себя при этом в кривом зеркале. Иногда как бы в кукольном, пародийном, карикатурном варианте. То, что в фильме лежало на поверхности, то, от чего ты отталкивался, чтобы уйти в глубину, вдруг объявляется твоим достижением, да в таком тоне, будто в этой мысли лежит невесть что!

Есть, однако, и другие статьи. Их очень мало, но они стоят многого. Эти авторы не растолковывают, а размышляют — о фильме, о тебе, о себе, о времени, о человеческом сердце. И чем этого больше, тем интереснее, неожиданнее бывает поворот мысли. Вплоть до того, что у тебя самого открываются глаза на то, что ты сделал. Ведь думали об этом сотни раз, бились, бились, как об стенку лбом, потом что-то такое сочинили — и вдруг открывается за строчками статьи совсем постороннего тебе человека, что бились потому-то, что сочинили то-то, хотя он и слыхом не слыхал о наших трудностях.

Еще я иностранные слова не люблю. Как откроешь статью — ба-тюшки, плотная завеса из иностранных слов! Ну, значит, можно не читать — пока сквозь них продерешься, а там уж обнаружишь, что кроме них и нет ничего.

Профессиональный разговор? Нет, этого я тоже не большой поклонник. Да, специалистам иногда интересно, иногда просто необходимо обменяться опытом... Но есть в этом привкус чего-то ненужного, даже бестактного. Ну представьте себе, встречаются два поэта и начинают разговор: я встретил у тебя редкую рифму, а ты, когда искал ее, перепробовал вот такую-то и такую-то... Не думаю, чтобы настоящие поэты так беседовали друг с другом. Разве что дилетанты.

Или живописец с живописцем — о холстах, о красках... Самый ненужный, суетный разговор!

Бывают обстоятельства, когда без этого нельзя. Я преподавал на Высших режиссерских курсах, вел группу. Приходилось беседовать и об этом, о кухне нашего дела. Но скучно это. И сомневаюсь, чтоб очень уж полезно. Каждый должен все это, всю кухню, открыть для себя заново сам.

Меньше всего мне хотелось бы из молодых, одаренных людей сделать дубликаты себя самого. Вот кошмар бы был!

Не знаю, удачно или нет, но я пытался пробудить в них оригинальность, расковать, растормошить, заставить думать, и не просто думать, но думать по-своему. Другой учебы быть не может.

До следующего фильма.

Менялась обстановка бесед, менялось настроение, неизменным оставалось одно — нежелание теоретизировать. Любой принцип, похожий на обобщение, мне приходилось уточнять дважды и трижды, с разных сторон, и чаще всего он дополнялся оговорками, ограничениями, примерами противоположного свойства. Это надо иметь в виду. ДANELIA выступает на этих страницах «теоретиком поневоле». У него повышенная чуткость к закономерностям наличного художественного материала, а стремление формулировать эти закономерности в словах вовсе отсутствует. То, что было записано мной, — это не кредо, а стадия размышлений. Завтра будет другой сюжет, другие художественные заботы — завтра будет в чем-то другой ДANELIA.

Что ж, до новых встреч.

Фильмография

Тоже люди. «Мосфильм», 1959.

Экранизация одного из эпизодов романа Л. Н. Толстого «Война и мир»; опер. Н. Олоновский; худ. П. Веременко. В ролях: Л. Дуров, Э. Захарнас, Е. Кудряшов, В. Сакаев, В. Ферапонтов.

Сережа. «Мосфильм», 1960.

Авт. сцен. (по одноименной повести В. Пановой) В. Панова, Г. Данелия, И. Таланкин; реж. Г. Данелия, И. Таланкин; опер. А. Ниточкин (под руков. проф. Л. Косматова); худ. В. Нисская; композ. Б. Чайковский.

В ролях: Воря Вархатов, С. Бондарчук, И. Скобцева, Л. Соколова, В. Меркурьев и другие.

Путь к причалу. «Мосфильм», 1962.

Авт. сцен. В. Конецкий; опер. А. Ниточкин; худ. А. Борисов; композ. А. Петров. В ролях: В. Андреев, О. Жаков, Л. Соколова, А. Метелкин, В. Никулин, Б. Оя и другие.

Я шагаю по Москве. «Мосфильм», 1963.

Авт. сцен. Г. Шпаликов; гл. опер. В. Юсов; худ. А. Мягков; композ. А. Петров.

В ролях: А. Локтев, Н. Михалков, Г. Польских, Е. Стеблов, А. Алейникова, В. Васов, Л. Соколова и другие.

Тридцать три. «Мосфильм», 1965

Авт. сцен. В. Ежов, В. Конецкий, Г. Данелия; опер. С. Вронский; худ. А. Борисов; композ. А. Петров; авт. стихов Ю. Левитанский.

В ролях: Е. Леонов, Н. Мордюкова, И. Чурикова, Л. Соколова, В. Авдюшко, Г. Ялович, Н. Парфенов, В. Васов, Ф. Мкртчян и другие.

Не горюй! «Мосфильм» — «Грузия-фильм», 1969.

Авт. сцен. (по мотивам романа Клода Тилье «Мой дядя Бенжамен») Р. Габриадзе; опер. В. Юсов; худ. Д. Такайшвили; композ. Г. Канчели.

В ролях: С. Закариадзе, В. Кикабидзе, С. Чиаурели, А. Вертинская, В. Анджапаридзе, Е. Леонов, А. Шенгелая и другие.

Совсем пропащий. «Мосфильм», 1974.

Авт. сцен. (по мотивам романа Марка Твена «Приключения Гекльберри Финна») В. Токарева, Г. Данелия; опер. В. Юсов; худ. В. Немечек; композ. А. Петров.

В ролях: Роман Мадянов, Ф. Имакуэдо, Е. Леонов, В. Кикабидзе, В. Васов, И. Скобцева и другие.

Афоня. «Мосфильм», 1975.

Авт. сцен. А. Бородянский; опер. С. Вронский; худ. В. Немечек; композ. М. Вайнберг.

В ролях: Л. Куравлев, Е. Симонова, Е. Леонов, Н. Маслова, Б. Брондуков, В. Талызина и другие.

Миммо. «Мосфильм», 1977.

Авт. сцен. Р. Габриадзе, В. Токарева, Г. Данелия; главн. опер. А. Петрицкий; главн. худ. В. Немечек, Э. Немечек; композ. Г. Канчели; песни на стихи П. Грузинского. Е. Евтушенко, Р. Рождественского.

В ролях: В. Кикабидзе, Ф. Мкртчян, Е. Проклова, Е. Леонов и другие.

Осенний марафон. «Мосфильм», 1979.

Авт. сцен. А. Володин; опер. С. Вронский; худ. Л. Шенгелия, Э. Немечек; композ. А. Петров.

В ролях: О. Васялашвили, Н. Гундарева, М. Неёлова, Е. Леонов, Н. Кухинке, Н. Крючков, Г. Волчек и другие.

Содержание

Н. Зоркая, А. Зоркий. <i>Заметки о режиссере</i>	5
С. Бондарчук. <i>Грани таланта</i>	40
Э. Лотяну. <i>Школьное сочинение, посвященное другу</i>	46
Р. Юренев. <i>Человеческое</i>	51
М. Ромм. <i>Свежесть, талант, улыбки</i>	62
К. Симонов. <i>О любви к Родине</i>	69
К. Церетели. <i>Неисповедимы пути комедии</i>	70
М. Туровская. <i>Необыкновенные приключения униженных и оскорбленных</i>	75
В. Огнев. <i>Нравственная победа добра и справедливости</i>	82
Ю. Богомолов. <i>К вопросу о коммуникабельности</i>	96
Я. Варшавский. <i>Праздник в понедельник</i>	105
Р. Габриадзе. <i>Счастливый человек</i>	121
А. Петров. <i>В поисках гармонии</i>	126
В. Юсов. <i>Камера и дух импровизации</i>	130
В. Кякабидзе. <i>Подлинная школа</i>	136
Е. Леонов. <i>Неожиданность в искусстве всегда прекрасна</i>	140
В. Огнев. <i>Хаджи-Мурат Георгия Данелия</i>	145
А. Володин. <i>Двое, трое, десятеро...</i>	149
В. Конецкий. <i>Режиссеры и сценаристы</i>	152
Г. Данелия. <i>Сценаристы и режиссер</i>	161
В. Демин. <i>Маленькая ироническая трагедия</i>	168
Фильмография	205

**Георгий Данелия: Сб. /Сост. Г. В. Краснова. —
Д17 М.: Искусство, 1982. — 207 с., ил.**

Георгий Данелия принадлежит к среднему поколению советских кинематографистов. Каждый из поставленных им фильмов — «Сергея» (совместно с И. Таланкиным), «Я шагаю по Москве», «Путь к причалу», «Не горюй!», «Совсем пропащий», «Мимино» и недавно вышедший на экран «Осенний марафон» — завоевал широкое признание зрителей. О творчестве этого замечательного режиссера и рассказывают статьи кинокритиков и соратников, тех, с которыми Данелия создавал свои фильмы. Издание богато иллюстрировано.

Д 4910020000-004
025(01)-82-----60-82

ББК 85.543(2)
778С

ГЕОРГИИ ДАНЕЛИЯ

Сборник

Составитель Рена Викторовна Краснова

Редактор А. М. Сандлер

Художник В. Е. Валериус

Художественный редактор Г. К. Александров

Технический редактор Г. П. Давидок

Корректоры Н. Я. Корнеева и Н. Н. Прокофьева

И. В. № 1271.

Сдано в набор 02.06.81. Подписано в печать 27.10.81. А09678. Формат издания 60×84/16.
Бумага тифдручная. Гарнитура школьная. Глубокая печать. Усл. л. 12,09. Уч.-изд. л. 13,657.
Изд. № 15418. Тираж 26000. Заказ 216. Цена 1 р. 30 к. Издательство «Искусство», 103009
Москва, Собиновский пер., 3.

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.

1 p. 30 к

