

ИГОРЬ БЕЛЯЕВ
СПЕКТАКЛЬ ДОКУМЕНТОВ

ОТКРОВЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО

На обороте:

В этой книге автор, с присущей ему иронией, раскрывает опыт своей жизни и работы на телевидении за пятьдесят лет. Конечно, недалекому человеку она может не приглянуться. Но умный найдет для себя здесь много полезного.

Она читается легко и весело, несмотря на серьезные размышления. Для профессионала телевидения «Спектакль документов», возможно, станет настольной книгой. А для тех, кто хочет найти себя в нашем запутанном времени, она поможет разобраться в истории и поднимет настроение.

Благодарность спосору:

Автор выражает сердечную благодарность компании «Телефильм» и лично Юрию Васильевичу Мацюку за помощь и содействие в издании книги.

ИГОРЬ БЕЛЯЕВ

СПЕКТАКЛЬ ДОКУМЕНТОВ

Откровения современника.

Для оборотной стороны обложки:

БЕЛЯЕВ ИГОРЬ КОНСТАНТИНОВИЧ - один из основателей эстетики телекино. Кинорежиссер, сценарист.

В течение десяти лет являлся художественным руководителем документальной студии творческого объединения "Экран".

Профессор, руководитель мастерской режиссуры ИПК работников телевидения и радиовещания.

Заслуженный деятель искусств России.

Лауреат Государственных премий СССР и РСФСР. Призер многих международных фестивалей.

Автор книг: "Спектакль без актера", " Введение в режиссуру", "Гибрид".

Член Союза кинематографистов России.

В творческой карточке Беляева более ста фильмов.

Наиболее известные фильмы Беляева за последнее время:

"Человек или Дьявол" /психологический портрет Сталина/,

"Русская трагедия" /восстание моряков Балтфлота против брежневского режима/,

"Жил-был фарцовщик" /драматическая история жизни молодого человека в советские времена/,

"Дураковина" /документальный фарс, снятый в старинном русском городе/.

"Молитва" /история немецкой семьи в России /,

"Наш Горбачев. Сегодня, десять лет спустя..."

"Подсолнух" - о юности Мстислава Ростроповича.

"Война Священная" - 24 серии о Великой Отечественной войне.

Особое место в творчестве последнего времени занимает Кавказ.

Кинопортрет президента Ичкерии Джохара Дудаева - "Дуки" /1991 год/.

Пять фильмов о первой чеченской войне /1997-1999/:

"Дорога в ад", "Собачий вальс", "Вся война", "Операция без названия",

"Опаснее врага".

Три фильма о второй чеченской войне: "Настоящая война".

В 2001 году снята картина "Кавказский крест" - о современной русской Армии, воюющей в Чечне /пять серий /.

ИГРА СУДЬБЫ

У времени на страже всегда дежурит современник.

Может быть, в общем виде это и верно. Но лично я рано почувствовал себя вне времени и пространства. Такой дискомфорт переживался мной болезненно и долго. Отчасти это получилось из-за той среды, в которой я находился, а может быть из-за времени, в котором жил. Я довольно долго искал себя, пока не обнаружил, что из состояния «невесомости» меня выводят документальные картины, которые я стал делать на телевидении. Вот почему режиссерское искусство для меня это не профессия, а способ существования, обретение радости бытия.

Я уже не могу сказать, кто кого выбрал – я телевидение или телевидение меня. Всегда главную роль играет его Величество – Случай. Иногда кажется, что История – сама по себе, а ты – сам по себе.

Для документалиста есть один толковый инструмент для работы. Это он сам. Со своей печенкой, селезенкой, мозжечком и сердцем. И только одна точка отсчета, на которую он может положиться с полным основанием. Это его личная жизнь.

Со стороны кажется, что он изображает мир посторонний. На деле, хотя судьба, конечно, играет с человеком, но каждый сам находит своё кино. Вдруг оказывается, что время и человек совпали неслучайно. И поэтому получилась картина. И выстроилась жизнь. Разве не так? Грустил, бранился, а потом вдруг нашел своё дело и как-то приспособился.

ПРЕДЫСТОРИЯ

Обычно свою жизнь начинают с детства. Из него-то и выходит взрослый человек. Или не выходит до самой старости. Если очень повезёт. Мое детство кончилось в войну. Я узнал о ней в первый же день, когда в Сокольниках стали водить в милицию всех, кто был в шляпах. Летом в шляпах могли ходить только шпионы, которых немцы забрасывали в Москву с самолетов. Папа пошел в магазин и принес «шматок» сала, грамм на восемьсот. В нашем доме обычно сало не ели и папа сказал, что нам хватит этого куска до конца войны. Потом немец собрался бомбить Москву, и нас с мамой отправили в эвакуацию, в город Чкалов (которого на карте сейчас нет, потому что он стал называться как прежде, по-немецки - Оренбург), где дядька был художественный руководитель драматического театра. А тетка естественно примадонна. Вот к ним-то мы и вселились. А то бы их все равно «уплотнили». В войну очень обострились родственные отношения, хотя к тёте в комнату просто так ходить было нельзя. И столовались они сами по себе, а мы сами по себе. Все равно скоро ввели карточки, и есть стало нечего, если не выменять на рынке какую-нибудь тряпку, на какую-нибудь крупу.

Мой папин брат к этому моменту пробрался в Ташкент, делал там резинку для трусов и присылал её нам, чтобы мы не сдохли. А папина мама - **большая барыня до революции**, - тащила каждое утро на рынок, несмотря на свой тромбофлебит. Но главное, я вступил в пионеры и собрал с классом больше всех металлолома. Зимой все батареи лопнули, в квартирах поставили «буржуйки», так почему-то назывались железные печки, а трубы отопления во всех домах валялись на лестницах. Мы их и свезли в школу.

Я уверен до сих пор, что именно из нашего металлолома сделали танки для победы над фашистами. Тогда я и получил свою первую благодарность, от старшего пионервожатого.

Еще мы ходили в госпиталь против драмтеатра, читали раненым стихи и штопали носки. А к празднику собрали деньги и притащили черного гипсового маршала Ворошилова в палату, правда, с отбитым носом. Можно было купить на наши деньги целого Калинина. Но Михаил Иванович – всесоюзный староста, - был меньше по размеру и без формы. А зачем раненым невоенного Калинина? Ворошилова с отколупанным носом мы поставили на тумбочку перед мальчиком, у которого снарядом оторвало ногу. Мальчик плакал, тети санитарки шмыгали носами, а мы были счастливы и горды тем, что придумали такой ценный подарок к 7 ноября.

Учились мы в войну хорошо, плохих отметок нам не ставили, зачем обижать эвакуированных. А в классе почти все были беженцы. Хотя они вовсе и не бежали, а приезжали, как мы с мамой на поезде.

Потом, про войну я сделаю много разных картин. Но все они будут загораться от детских воспоминаний.

Когда живешь в эвакуации, о войне узнаешь очень много. Но я хочу быть кратким и поскорее перейти к телевидению.

Телевидения в войну не было. Приемники у всех отобрали, газеты приходили не каждый день, все слушали «тарелку» радио. Немец пёр на Москву, и никто не понимал, почему это происходит, и что себе думает товарищ Сталин в Кремле. Однажды в газете вышла опечатка. В слове Верховный Главнокомандующий пропала буква «л» и получилось Верховный «Гавно-

командующий». Все сказали, что за такие вещи надо расстреливать. Но я был против.

В диктантах я сам делал столько ошибок, что дома удивлялись, как это можно в слове «корова» перепутать две буквы. Хотя мой дядя до революции эту же корову писал через букву «ять». Об этом рассказывали в семье, когда свет не горел, а комнату освещала коптилка моего производства.

Это я вспомнил только через шестьдесят лет, когда придумывал фильм про Ростроповича, который тоже тогда делал коптилки, а его мама учила меня музыке в том же самом Чкалове.

После школы в основном я сидел у дядьки в театре. Вот откуда в меня прокралась эта «зараза». Вечером на спектакль детей не пускали, так что я смотрел пьесы в репетициях. С тех пор репетиции мне нравятся больше премьер. Потому что сразу видно, как из обыкновенного человека получается настоящий герой.

Все играли не в костюмах, а в шубах и валенках. Потому что театр замерзал.

Как Кутузов решил в Филях сдать Москву, я видел сто раз. Но Москву пока не сдавали, и бабушка написала в письме, что ни за что не сдадут. А маминей бабушке я верил больше всех.

Дядька-худрук рассказывал всегда один анекдот:

«Выходят бояре в «Борисе Годунове» на площадь все в ватниках и валенках.

Режиссер кричит:

- Эпоха не та!

- А питание та? - отвечают актёры».

Я так и не понял, почему все смеялись, хотя слышали этот анекдот тысячу раз. Других анекдотов дома при детях не рассказывали.

В кино я тоже иногда ходил, а один раз кино приехало к нам домой. Стали снимать дядю, тетку, бабушку и меня. Мы складывали вещи в ящик и отправляли посылку на фронт. Тут я понял, что такое настоящее документальное кино. Это когда режиссер всё выдумывает. А из жизни делают театр. Тётка гладила бельё, бабушка шила иголкой, которую и в руках никогда не держала, а я остервенело чистил новые валенки. Кстати, пленка сохранилась и правдивость моих слов можно проверить на экране. Дядька выпросил её «за бутылку» у киномеханика.

Это был первый знак судьбы.

Вернулись мы в Москву, когда война ещё не кончилась. Мой папа развозил по фронтам разных артистов, чтобы они поднимали дух у красноармейцев. Эти поездки и кормили нас всю войну. А потом была Победы и началась обыкновенная жизнь.

Всё, что было дальше особого интереса не представляет - обыкновенная биография московского мальчугана из обыкновенной московской семьи. Как мои родители писали в своих анкетах - «из служащих».

Мама была пианисткой, а папа директором эстрадного театра «Эрмитаж», пока его не посадили. Оказывается, мой папа ухитрился быть резидентом пяти иностранных разведок. Правда, скоро выяснилось, что это была сплошная «липа» и отца привезли домой на «эмке» и даже извинились. Но после этого случая он часто кричал по ночам во сне.

А ещё из семейной хроники надо сказать, что папин дед в «Первую Империалистическую» выпускал в Минске махорку «Тройка» для всей русской

армии, за что и пострадал, потом при светской власти был объявлен «лишенцем» и дрожал до самой смерти, когда слышал стук в дверь. А другой дед был героем-любовником в «Незлобинском» театре, который после революции стал Центральным театром для детей. Но бабушка сказала - или театр с этими «девками» или семья... И дедушка ушёл из театра. С тех пор в нашей семье все старались быть подальше от театра и от махорки. А курили «Беломор», «Дели» или «Казбек».

Но ко мне это не имеет прямого отношения.

Документалистом я стал уже в пять лет, когда понял главное - жизнь интересна только тогда, когда есть, что вспомнить. С тех пор я учился запоминать как можно больше, о чём и написал в авто биографической повести «Гибрид». А всё, что коснулось меня лично в «пожилом» возрасте, я всегда пытался показать в своих фильмах.

В конце концов, я даже не знаю, где кончается моя история и начинается история моей картины. Я снял много фильмов, но картину я нарисовал одну.

АВТОПОРТРЕТ В ИНТЕРЬЕРЕ

Я пришел на телевидение, можно сказать, с горя.

Это была после сталинская и до хрущёвская, смутная, но короткая пора и мало кому пришла охота рассказать об этом времени всерьёз. Ну, и правильно. Жили себе люди, как могли...

Вообще с юностью мне как-то не повезло. После школы на первом курсе МГУ я запоем читал Ленина. Сталина не уважал за примитив. Но считал, что оба не знали жизни. Такого же мнения придерживался, по-моему, и Миша Горбачёв, который учился на курс моложе. С классиками он тоже спорил.

На семинарах меня за это драли «по чёрному». А уму-разуму учил бывший муж моей тетки Виктор Ардов. Писатель он был никакой. Большой друг Анны Ахматовой, но мужик явно не глупый. Человечество он делил на две неравные доли. Жрецы и быдло. Первые всё знают, но молчат. Когда совсем не вмоготу, дерут какую-нибудь «рыбку». Это способствует и прочищает мозги. Можно прожить, конечно, и «быдлом», но для этого надо напрочь свинтить голову...

Родня была счастлива и думала, что эти поучения меня спасут.

Я категорически не соглашался и всех уличал в «мещанстве и карьеризме». Стихи писал не хуже Маяковского:

Вам,
 считающим мелочь мыслей.
Вам,
 спокойным от равнодушия.
Сердцам глухим,
 и чувством нищим,
Пою сегодня гимн, от удушья!
Не зная страсти,
 бури-плесканья.

Уже в восемнадцать,
мечтая о пуговице,
Вам ли понять, океаны страдания,
Плещущим жизнь в дождевой лужице.
А если с сердца
кожа содрана?
Навыкате бьётся
огромный комок?
А если к нему
голова подобрана?
И мысль бурлит, как с горы поток?
Тогда, иль умри, пораженный плесенью,
Похорони себя живой!
Морскую воду сделай пресною.
Или в стихи окунись с головой...
Хотел бы я взять,
ну, как её - ЭТУ?
Сердце за горло!
И в форточку выкинуть.
Как самую из всех фальшивую монету!
Но нет на это сил, и воли нету...

В однокурсницу влюбился по уши, но был отвергнут. Вот тогда я и двинулся на театр. Сыграл Бобчинского у Евгения Симонова в «Рабочем театре». Кстати, Евгений Рубенович считал меня прирожденным комиком и очень сам смеялся, когда ставил гоголевского «Ревизора».

После университета я попросился, куда подальше.

Родной дядька качал головой и говорил - Советская власть есть везде. Он оказался прав. Когда я забрался в Переяславку, это за Хабаровском в сторону Владивостока, жрать там было нечего совершенно, но Советская власть была. Всюду и всегда.

Проработав после Университета некоторое время следователем, а потом актёром в Краевом театре, я пришел к печальному выводу, что надо возвращаться в Москву и ещё немного подучиться.

Окончив режиссерские курсы при Щукинском училище у самого Захавы, поиграв два года на сцене Рабочего театра, которым руководил Евгений Симонов и вся самая талантливая вахтанговская молодёжь - Ульянов, Шлезингер, Этуш, Смоленский я уже чувствовал себя профессиональным актером и хотел большого искусства. Надо признаться, что амбиции у меня были «наполеоновские».

Уже в восемнадцать лет я написал инсценировку «Саги о Форсайтах» Голсуорси и предложил её самому Товстоногову. Сочинил кучу стихов про любовь. И даже поставил «Баню» Маяковского на студенческой сцене, первым после Мейерхольда. «Баня» была под запретом в те годы и нам хотелось нанести «смертельный» удар по бюрократизму. Мне и моим сокурсникам казалось, что спектакль получился конгениально. Победоносиков играл весь спектакль на пьедестале посреди сцены, время от времени, замирая в позе вождя. И только в конце гигантский портрет Маяковского, падая с колосников, сшибал его на землю.

За эту постановку меня чуть было, не исключили из Университета, но девчонки с факультета отбили. Через пару лет великий Юткевич, когда собрался ставить «Баню» в Сатире, даже попросил меня изложить ему «экспликацию».

В общем, я чувствовал себя уже большим художником и очень обиделся, когда не взяли ни в театральное училище, ни во ВГИК.

Рошаль на экзамене потребовал от меня «раскадровать» Верхарна. Он был великий эрудит и ненавидел советских «недорослей».

А Юрию Завадскому на вступительных я читал Маяковского залиvisto и размахивая руками:

Били копыта, пели будто:

Гриб, граб, гроб, груб.

Ветром опита,

Льдом обута,

Улица скользила –

Лошадь на круп грохнулась...

Завадский меня не понял. Он терпеть не мог Маяковского. Но всё это я узнал, к сожалению, много позже.

Для показа труппе Художественного театра я выбрал Гамлета /такой был чудак/, а экзаменовали меня сплошь одни великие - Топорков, Станицын, Прудкин, Масальский, Тарасова, Кедров - в общем, весь цвет школы Станиславского.

- Быть или не быть, вот в чем вопрос... /Из глаз брызнули настоящие слёзы/

Невинный – знаменитый теперь мхатовец, - поступал вместе со мной и подглядывал с восторгом в щелочку: «Ну, уж тебя возьмут. Первый номер!»

После меня на целых полчаса застопорилось прослушивание новобранцев. Наконец, вышел Радомысленский, легендарный директор училища, обнял меня по-отечески и сказал: «Они дружно решили – не быть! Потому что ты уже сложившийся артист, но другой школы».

Вот так лихо начиналась моя творческая биография!

Пришлось устраиваться «пом-режем» на студию научно-популярных фильмов, где тогда делали «болты в томате» или создавали «нетленку» на темы сельского хозяйства.

«Это даже хорошо, что теперь нам плохо» - была такая песенка!

Изучая азы кинематографа, приходилось мыть свиней, чтобы они прилично играли в кадре.

Через два года после кинематографических «мытарств» я неожиданно попал на телевидение. В этот момент на студию прибывало неудачников. Неудачных юристов, неудачных актёров, неудачных востоковедов, врачей, журналистов, инженеров. Телевидение притягивало всех, кому делать было нечего, потому что это было новое поприще и специалистов взять было неоткуда. Почти как теперь.

На студии пришла целая армия людей, для которых телевидение «тера инкогнито» - неизвестная земля.

Телевидение привыкло жить одним днем. Не заглядывая далеко вперёд, и не оглядываясь. Не знаю другого дела, где бы относились с таким равнодушием к опыту предыдущих поколений. А жаль. Не стоит изобретать велосипед, когда

на нём уже гоняли папы, мамы и даже дедушки с бабушками, правда, все они жили в другое время и с другим «человечеством».

Если считать образование творческого объединения «Экран» в 1967 году за момент рождения профессионального кино на телевидении, то мой рассказ начинается за одиннадцать лет до «новой эры».

БОЛЬШАЯ ПЕРЕМЕНА

На студию меня привел Юрий Зерчанинов. Мы вместе заканчивали юридический факультет МГУ, разъехались на год после окончания, потом, вернувшись в Москву, никак не могли устроиться на работу. Вот я пошёл помрежем на Научпоп, а его взяли на телевидение редактором по спорту. Через год стал выходить один из первых телевизионных журналов «Физкультура и спорт», и Юра пригласил меня уже как большого «специалиста по кино» сделать киностраничку в журнале. На дворе была весна пятьдесят шестого года, строились Лужники - будущий стадион имени Ленина. Вместе с ассистентом оператора из «Научпопа» Димой Гасюком мы «пошли в бой». В руках у него была отцовская камера с пружинным мотором. К слову сказать, вся знаменитая фронтовая хроника была снята именно такими «АЙМО». Завода хватало на 8-10 метров, в бобышке помещалось тридцать метров 35 миллиметровой пленки. Пленку Дима «сэкономил» на каком-то фильме. Тогда Научпоп жил довольно жирно по лимитам. И вот мы уже ползаем по стройке и снимаем «настоящее» кино для телевидения. На самом телевидении кино еще никто не делал, пользовались с барского стола «Большого кино». Проявили мы материал на студии «за бутылку», смонтировали за «шоколадку» тоже на киностудии. Я написал текст, а диктор прочел его прямо в эфире из вещательной комнатухи. И музыка к «очерку» была. Некто бегал с мрачным видом между тремя шкафами-магнитофонами, меняя по ходу дела «бобины» с легкой классикой. Так начиналось кино на телевидении и кино в моей жизни. И во всём этом виноват был, конечно, Юра Зерчанинов, которого скоро выперли с телевидения за какие-то грехи, и он стал лучшим репортёром «Комсомолки», а я так и остался при спортивной редакции Центрального телевидения. / С Юрой я ещё сделаю много любопытных картин. Но это будет много позже, уже на "пост советском" пространстве/. Я никогда не разбирался в спорте, не понимал и не любил его. Меня приспособили к «низовым» спортивным коллективам и я лепил эти очерки вскоре уже на телевизионной технике, которой стало обзаводиться телевидение.

У каждого, коренного жителя телевидения, вероятно, свой взгляд на вещи. Я прожил жизнь в своем углу. И судить могу только о том, что думалось и

творилось в моей голове и в моей судьбе. Конечно, я объяснил, как меня затащило телевидение. А вот почему почти пятьдесят лет без малого, я ему отдавал свою жизнь - не понимаю до сих пор. Но случилось именно так, как случилось. И, вероятно, не могло быть иначе. Это судьба, которую какой-то чужак называл «индейкой». По-моему, судьба - злодейка. Хотя, кто его знает, что было бы со мной и многими моими коллегами, если бы телевидение образовалось на десять лет позже. Для всех нас телевидение предложило выход из положения, в котором оказалось целое неустроенное поколение. Мы хотели чего-то «большого и светлого», а жизнь толкала нас в мусоропровод после окончания разных школ и университетов. Так совпало, что телевидение поднималось на моих глазах. И кое-что я еще помню из истории.

Впрочем, это отнюдь не книжка воспоминаний. Это скорее попытка нарисовать образ того телевидения, которое начиналось на Шаболовке тридцать семь.

И СМЕХ, И ГРЕХ

А начинал я в должности Автора. Собственно говоря, такой должности не было, а работа была...

Фигура Автора замаячила на студии сразу, как только редакции отважились делать самостоятельные передачи. Фигура эта была весьма призрачная, ни в каких штатных расписаниях не обозначенная и бесправная. Никаких договоров и удостоверений автору не полагалось. И это в те достопамятные времена, когда ни в одно учреждение нельзя было проникнуть без какой - нибудь «ксивы». Приходилось подолгу простаивать в проходной, пока тебе соблаговолят вынести пропуск. А уж когда тебе выпишут какие-то деньги за работу - суммы заранее не оговаривались, произносилось только священное заклинание - «после эфира», ты чувствовал себя на «седьмом небе». Короче говоря, положение автора на телевидении было незавидным. Авторами становились от отчаяния. Обычно подбирались в авторы «нескладёхи». Приходили журналисты, не умеющие писать, юристы не знающие законов, биологи или географы, даже востоковеды, которых был переизбыток в Москве, а уезжать на заработки в голодную провинцию никто не хотел. Авторы той поры чем-то напоминают нынешних бомжей из «бывших интеллигентов». Когда в урочные дни они набивались в небольшую комнатку перед кассой, стоял тяжелый запах давно немытых людей. Хотя случались среди них и таланты, которые пошли далеко вместе с телевидением.

Всё это я рассказываю не ради ностальгических воспоминаний. Дело в том, что, несмотря на исторический прогресс, отношения с автором на телевидении коренным образом не изменились. Вместо произвола редактора, наступил еще более жесткий произвол продюсера. И автор может жаловаться теперь только Господу, когда его обижают. Правда и Господь, вероятно, относится к авторам с большим предубеждением.

В театре были уважаемые драматурги, в большом кино гонялись за опытными сценаристами, в газетах были заняты под завязку бойкие репортеры, а телевидению доставались останки. Может быть поэтому, когда настала пора строить Большое телевидение, на ум пришло Останкино.

Первого живого драматурга на телевидении я увидел в образе человека со странной фамилией Иерихонов. Говорят, он был звездой немого кино ещё до революции. Иерихонов приносил целую пачку листов. На каждом листочке было по фразе. В содержание особенно он не вникал. Потому что никогда не знал то, о чем писал. Но особое внимания уделял титрам, которые заменяли в его опусе дикторский текст. За эти титры его сразу невзлюбили «помрежи», которые отвечали за порядок титров и носились во время передачи от пульта к пульта, путая естественно последовательность, влезая то руками, то другими частями тела в живой эфир, переворачивая титры то с ног на голову, то с головы на ноги.

Так носился между пультами и наш великий Игорь Кириллов, пока один из дикторов не произнёс в эфире знаменитую фразу - «три поколения ленинцев» вместо «ленинцев» и тут же отправился на Лубянку, не своим ходом, объяснять причину столь странной оговорки. А Игорь Кириллов бодро встал на его место диктором центральной студии телевидения. И все новости в советские времена мы узнавали только от него.

Обычно автор излагал свою тему устно редактору, потом от него требовали письменного подтверждения, при этом, обязательно напоминая, чтобы он запомнил навсегда и зарубил у себя на носу, что телевидение это не радио и требуется «зрительный» ряд. Горемыка долго мучился, как написать, чтобы был виден «зрительный ряд», пока ему не объясняли, что писать надо в две колонки: Слева - то, что зритель увидит в кадре, а справа, что он при этом услышит. Очень удобная форма телевизионного сценария, учитывая «необразованность» авторов, да и всех других участников творческого процесса.

Надо сказать, что к этому времени радио уже прочно стояло на своих ногах, а телевидение ещё ползало на четвереньках, не умея объяснить, кто «мама», а кто «папа» для телевидения. Министр связи Пузанов, который руководил и тем, и другим «видом связи», объяснил читателям Правды ещё в 1946 году: «По радио, как известно, можно передавать изображение». Других слов для определения телевидения он не нашёл.

Первые радио - теле - работники принесли с собой и терминологию. В театрах игрались пьесы, в кино по сценариям снимались фильмы, а на телевидении делали передачи. Прошу не путать с тюремным термином «передача». Это когда сердобольные родственники по урочным дням носят своим узникам узелки с едой и одеждой, чтобы поддержать их здоровье в неволе. Очень популярный термин в советские времена. Так до сих пор и ходит это словечко «передача» для обозначения тех телевизионных форм, которые не нашли своих рубрик и жанров.

Итак, Шаболовка в середине пятидесятых. Прошлого столетия.

Два крохотных двухэтажных здания под Шуховской башней... Цветущие по весне сиреневые аллеи... Сногсшибательная красавица Валентина Леонтьева с холодным петербургским взглядом. Она недавно стала диктором, но уже царила на экране. Хотя и неподдельно нервничала, когда читала по бумажке даже программку передач. Нине Кондратьевой бык пропорол глаз во время передачи с Выставки достижений народного хозяйства. Но она уже вернулась в строй и вела отдельные передачи. Ей приходилось читать наши неуклюжие

авторские тексты. В студии на это смотреть было невозможно. Телезрителям маленького КВНа она по-прежнему улыбалась.

Вот вам первые впечатления. В буфете дают обеды в долг. Веселый народ носится по студии. Никаких туалетов - люди в белых тапочках. Как на соревнованиях. Только режиссеры ходят важные, с таинственными лицами /обычно из бывших актеров/ и вечно бурчат. Из них мало кто догадывался сам, как нужно сделать, чтобы на маленьком экране появилось зрелище. Редакторы командуют, режиссеры пишут докладные записки по начальству, почему сорвалась очередная передача. Но делать всё приходилось автору. Находить тему, приносить в зубах «изобразительный ряд», как-то его объединять с помощью ассистента, который постоянно путал кнопки на пульте. В общем, делать от начала до конца передачу. Ему же нужно было на ходу овладевать телевизионной «спецификой». За то было ощущение творческой свободы и сознание, что ты открываешь каждый день по «Америке».

Время от времени по коридору проплывала женщина с решительным подбородком в горжетке из чернобурки зимой и летом. Она должна была следить за «правильной линией». Комиссара все боялись. По-моему, даже директор студии. В телевидении она естественно ничего не понимала. Но неприступный вид дамы и прямое обращение на «Ты» всех подтягивало «во фронт». Жаль, но её фамилии как-то не удержала память. Вообще роль женщин - руководительниц в истории телевидения велика и однообразна. Они всегда выбирали себе любимчиков, а остальных запугивали до обморочного состояния. Назывались и причесывались они по-разному - То Валентина Ивановна, то Ирина Тимофеевна, но держали нашего брата в черном теле. Они приходили вместе с очередным директором и исчезали вместе с ним. Их грозный дух всегда витал над Шаболовкой.

У руля тогда встал Владимир Спиридонович Осьминин - такая многопудовая жизнерадостная машина, которая пришла с ЦСДФ, сменив на посту взбалмошную Шарову. С Осьминина естественно началось развитие телевизионного документального кино. С ним вообще пришла на студию какая-то весёлая, радостная атмосфера. Он любил жизнь во всех её проявлениях. И это в то время, когда Власть всячески культивировала аскетизм и фарисейство. Про Осьминина рассказывали, что когда его послали за границу, а по существующим тогда порядкам, платили «тугрики», большую часть из которых человек должен был сдавать в посольство, Осьминин договорился с тамошним руководством, чтобы они ему перестали выдавать наличными зарплату, за то открыли счет в гостиничном ресторане, и он мог есть всё, что хотел и в любых количествах. Когда же посольство потребовало от Осьминина очередной раз взноса в кассу, он принес целый пакет обглоданных костей. От него отстали. И бросили на укрепление телевидения. Человек он был веселый и широкий. При нём телевидение вздохнуло свободно, и начался первый творческий подъём. Надо было присутствовать на ежедневных утренних летучках, которые благодаря Осьминину каждый раз превращались в бурлеск. Я думаю, что атмосфера творчества и постоянных открытий на телевидении началась именно с Осьминина. Партия еще не обращала на телевидение серьёзного внимания. Слишком мало было телевизоров. Страна готовилась отметить «оттепель». Хрущеву нужен был праздник. И телевидение «прибарахлилось».

Пришли первые 16-мм камеры. Снимали и монтировали на негативе, который обращался в позитив только в эфире. Иногда, «кверху ногами». Разобрать что-либо на узенькой этой пленке да еще в негативе было невозможно, даже через лупу. Поэтому в эфир все выходили с дрожью. В подвале варили плёнку первые проявочные машины, которыми командовал Миша Ревич. Он великолепно разбирался в «бегах» и все время пропадал на ипподроме. Но кинопроизводство на телевидении развивалось и кажется уже ничто не может остановить этот могучий процесс. /Как показала история через полвека - всё можно остановить. Но это случилось уже после Советской власти. И это была уже другая смешная история /.

На проходной стоял в черной шинели "Чапай" или тетя Маша.

Утром тетя Маша всегда задавала один и тот же вопрос:

- Товарищ Беляев! "Покажите" пропуск.

Приближался Всемирный фестиваль молодежи. Это было грандиозное событие в Москве. Ради него закупили за границей целую дюжину «арифлексов» /роскошных миниатюрных кинокамер/ с «майхаками» для записи звука и пригласили на студию первый профессиональный отряд кинематографистов. Это были операторы только что окончившие ВГИК. Они жаждали славы и готовы были работать круглые сутки. Меня взяли в штат на должность старшего редактора Молодежно-спортивной редакции и поручили заниматься спортом на фестивале.

Перед самым фестивалем нас всех собрал в студии Первый зампред Комитета по радиовещанию и телевидению /так в 1957 году называлось наше начальство. До Пятницкой оно размещалось на затылке Пушкинской площади, в Путинках. Во главе стоял Чесноков - последний любимчик Сталина. Это он сочинил для Правды статью «О реакционной сущности еврейского народа», чтобы окончательно добить «космополитов». Но опубликовать не успел в связи с безвременной кончиной вождя. Теперь он либеральничал на радио и телевидении. А в замах у него ходил с выпученными глазами такой Степанов. В душе - добрый человек. /После выхода на пенсию, он долгое время подвизался завхозом на телевидении. Вот эта должность была ему точно по плечу /. Так вот Степанов собрал весь творческий коллектив, а это значит человек пятьдесят-семьдесят, и объявил задачу:

- Засеките побольше кадров, а там разберёмся!

Мы вздрогнули, но подчинились.

Это были сумасшедшие недели. Ворота Шаболовки были нараспашку днем и ночью. На студию пачками свозили иностранцев. Документов не спрашивали. В студии даже успели снять «танец живота» в исполнении какой-то арабской танцовщицы. Никогда ни прежде, ни теперь не было такой творческой свободы. Благодаря телевидению не только Москва, но и вся страна участвовала в этом событии. Никому и в голову не приходило спать в эти безумные ночи. В центре шла гульба. Ну, прямо как на Бродвее.

Телевидение прославилось прямыми репортажами и народ осмелел за две недели до безобразия.

Игрушка становилась опасной. Власть это быстро оценила и сделала оргвыводы. С фестиваля начался для голубого экранчика новый отсчет времени. Вольницу быстро прикрыли. На проходной вместо тетки с наганом на боку, появился наряд милиции. На студию пришла цензура и заработал особый

отдел кадров. Сразу выросла фигура Попрыкина. Как яркая фамилия! Его боялись куда больше, чем директора студии. А он сверлил всех своими бесцветными глазищами насквозь и гаденько улыбался. Неужто и Попрыкина надо сохранить для истории?

Может быть... Как деталь времени. Как характеристика незабвенной эпохи.

Все основные передачи шли из студии «А», которая впоследствии стала называться «кирокосовской». Киракосов научился бросать свою десятипудовую камеру, как пушинку. В передачах пошли отъезды и наезды. Студии «Б» ещё не было.

Кого-то звали по имени, кого-то только по фамилии. Так и остались в памяти: Шабарин. Алексеев, Юровский, Донатов, Бакулина, Миронова, Епишева, Куторга, Крылова, Тразанова, дядя Костя, Холопова, Ниренбург, Орлик Григорян... Каждый внёс свою лепту в строительство телевидения. Простите меня, дорогие, что не назвал вас всех! Для «чужих» вы памятники, для меня вы близкие навсегда. Вспоминаю ещё и ещё эти глаза, наполненные бешеной страстью к совершенно новому делу. Господи! Какие чудные лица. Какая славная и причудливая пора. Всё кануло в неизвестность. Но не пропало. Это ушло в подкорку телевидения и время от времени, будет всплывать на поверхность сознания новых поколений.

МИСТЕР ИНГРЭМС И ГОСПОЖА ДОНКАСТЕР

Я пришел на телевидение уже с некоторым набором стандартов, полученных мною в результате двухлетней работы на киностудии. И, как всякий новобранец, не очень уверенный в себе, мысленно пытался подражать тем формам и методам, с которыми столкнулся на практике и знал по книгам, изданных кино-классиков. В кино тогда никто из режиссеров не позволял себе войти в кадр и комментировать снимаемый эпизод прямо на съёмочной площадке. Дай Бог, - думал я, - подняться до настоящего кино в этом самодеятельном телевидении. Не я один так рассуждал. Еще долго на телевидении будут мечтать дорасти до кинематографа. С этой светлой мечтой можно встретиться и сейчас, в коридорах профессиональных телестудий.

Даже дикторов классическое документальное кино не пускало в кадр и работало с ними только «за кадром». Конечно, это было связано с «эффектом отсутствия», который культивировался тогда в кино. Мы снимаем события для фильма и остаёмся «невидимками». Только в этом случае нашему материалу обеспечивалось доверие зрителя. Якобы «объективное наблюдение» - основополагающий принцип документалистики того времени. А телевидение, выросшее на радио, с самого начала выпустило дикторов в эфир и не находило в этом ничего особенного. Весь комплекс первоначальных эстетических представлений можно изложить в одной фразе: радиопередача с фото-кино сопровождением.

Очень небольшой круг людей тогда считал, что телевидение ближе к кинематографу. Теория «малозэкранного кино» появилась только несколько лет спустя, когда к телевидению прибились несколько профессионалов из «большого» кино.

После фестиваля сразу же началась эпопея с первым советско-английским фильмом

В 1957 году хрущевские игры в «оттепель» пришли и на Шаболовку. Тогда и разрешили осуществить совместный проект с английским телевидением. Предложено было снять одновременно две картины:

« Англия глазами СССР» и «СССР глазами англичан». Два человека от нас уезжали в Лондон. А мы в Москве принимали двух англичан. Причем был заключен строгий договор: Они не вмешиваются в нашу работу на « туманном Альбионе», а мы помогаем, но не вмешиваемся в работу иностранцев. В Англию отправился сам директор студии Владимир Осьминин и ведущий режиссер Центральной студии документальных фильмов Леонид Кристи. На месте их обслуживали английские операторы и ассистенты. А к нам прилетела госпожа Донкастер - с костром на голове и бешеным темпераментом. С собой она привезла флегматичного длиннющего англичанина Мистера Ингрэмса, который должен был исполнить роль режиссёра. В помощь зарубежным коллегам телевидение выскребло по сусекам всех, кто имел хоть какое-то представление о кино. Так я, будучи уже старшим редактором спортивных передач, оказался ассистентом английского режиссера Мистера Ингрэмса и должен был строго выполнять все его указания, не забывая, конечно, что я советский человек и работу курирует непосредственно сам ЦК партии. По плану мы должны были за месяц объехать страну и показать «малоразвитым» европейцам, что из себя представляет «неизвестный» на Западе Советский Союз.

Нечего и говорить, что все мы оказались « между двух огней» и это прибавило анекдотов в нашей работе.

Была создана большая группа «поддержки» во главе с Леонидом Золотаревским, который единственный из нас свободно разговаривал «по-аглицки» и поэтому сразу вызвал подозрение у госпожи Донкастер. А не шпион ли? Нет, Леня не был сотрудником КГБ. Он окончил Инъяз и до телевидения поработал немного синхронным переводчиком.

Иностранцы были для него уже не диковинку.

Но Донкастер считала Леню «красным комиссаром». Она вообще была убеждена, что все мы не какие -то там специалисты, а сотрудники Лубянки и призваны следить за каждым её шагом.

Отсутствие взаимопонимания началось практически сразу, на первом же банкете по случаю приезда дорогих гостей.

На роскошном столе перед каждым стояла дюжина тарелочек, невообразимое количество разных вилок, ложечек. За плечами каждого по официанту. Приём на самом высоком уровне. Никто из наших, кроме Золотаревского не участвовал в таких представлениях и сначала все смутились, кроме англичан. Одноногий директор нашей картины Фима Голынский - одессит и участник войны,- крякнул и густо намазал половинку огурца черной икрой.

- Что он делает? - заверещала госпожа Донкастер.

- У нас так принято, - невозмутимо ответил Золотаревский.

Мне от него тоже попало. Наклонился и шепотом в ухо:

- Какого хрена ты складываешь икру в пепельницу?

Откуда было знать все тайны придворного этикета бедному московскому пареньку, если в доме всегда не хватало ни ножей, ни вилок, когда заглядывали гости?

Уже на следующий день целая кавалькада машин, оттолкнувшись от Красной площади, двинулась на юг. Впереди сверкал правительственный ЗИС, на котором госпожа Донкастер и мистер Ингрэмс собирались объехать за месяц всю Россию, Кавказ, Сибирь и может быть захватить Среднюю Азию. У иностранцев всегда было плохо с «географией». Машина шла ровно шестьдесят километров в час, что привело в крайнее возбуждение госпожу Донкастер. Она захотела сама сесть за руль и показать этой «русской сволочи», как надо ездить. Руль ей, естественно, никто не дал и отношения сразу накалились. До Харькова добирались двенадцать часов, после чего англичане отказались от идеи автомобильного круиза и потребовали самолёт. На следующий день они улетели на Кавказ в Ту- 104, а я с Володиёвым Гусевым остался, чтобы «добить» Харьков за один день и полететь вслед за ними. В Харькове я должен был снять несколько помоек и богослужение в церкви. Оказалось, что в церкви можно было снимать только с разрешения Обкома партии. Разрешение мы получили, старух сняли, молодежь убрали на «общий план». Конечно, мы выполнили задание мистера Ингрэмса, но ещё сняли Детскую железную дорогу, какой-то передовой завод и красивый город. На всякий пожарный случай. Мы отлично понимали, что за «английский» материал в Москве нас просто расстреляют. И так всю дорогу - мы снимали, что просили они и добавляли то, что подсказывал нам «внутренний голос». Чтобы свирепая Донкастер нам не докучала, в абхазской деревне мы устроили пышное застолье. Следуя национальной традиции старейшины пустили рог по кругу. Ингрэмс выпил до дна и хоть бы хны. Самолюбие не позволило и госпоже уклониться от двухлитрового рога с терпким вином. Тем более, что на её глазах только что осушил его столетний старец.

Донкастер опрокинула рог и тут же рухнула на пол. Все последующие дни она провела в постели, приговаривая:

- Дикий народ, дикий народ! Хочу домой в Лондон, хочу к мужу...

А мы бойко снимали в это время показательный колхоз, где у каждого крестьянина была роскошная вилла.

Правда, из нашего дома в ту же ночь украли невесту, но об этом так никогда и не узнали наши «добрые» англичане.

В истории создания этого первого международного фильма на телевидении много забавного. Я действительно следил за тем, как работают наши зарубежные коллеги, пытаюсь понять не столько их политические настроения - конечно, они были «антисоветские».

Но самое интересное для меня было в том, что режиссер Ингрэмс, куда бы мы не приезжали, везде требовал, чтобы снимали, главным образом, его самого в кадре. Он непрерывно разговаривал. А люди и события шли на фон или перебивки к его монологам. Надо же было затеять такое «кругосветное» путешествие, чтобы показать на разных фонах мистера Ингрэмса! Я считал, что английский режиссер работал непрофессионально. И только спустя годы понял, что он профессионал самой высокой пробы. Просто он делал не фильм для большого экрана, а телефильм. Вероятно, в Англии на несколько лет раньше заинтересовались телевизионной спецификой и пытались найти приёмы и

методы телевизионной кинематографии. Сейчас каждый встречный и поперечный на телевидении представляет себе телефильм только с ведущим в кадре. Это тоже перегиб. Кино с «ведущим» всего лишь один из жанров телефильма. И только этому жанру соответствует термин «авторское кино». Попытка противопоставить авторское кино «официальному» кинематографу по признаку содержательному, как более личностное, кажется мне эстетически несостоятельной. Личность автора может быть проявлена как в кадре, так и за кадром, а официальная позиция может проступать, как с ведущим, так и без ведущего одинаково. Бог не в содержании, Бог - в форме.

Когда картина была снята, Донкастор потребовала, чтобы весь материал тут же был отправлен в Лондон. Наше высокое начальство нахмурилось, уж больно оно боялись «антисоветчины», и приказало задержать материал в Москве. Чтобы можно было контролировать картину в монтаже. Дело грозило международным скандалом. Все свалили на меня и потребовали, чтобы я придумал любой предлог, но материал из рук не выпустил.

Когда утром разъяренная рыжая Донкастер ворвалась в монтажную с требованием немедленно отправить материал в Лондон, я успел придумать только одну отговорку:

- Мы не можем отправить материал, потому что у нас нет «кофра».
- Чего у вас еще нет? - не поняла она.
- Кофра, - сказал я, смущенно улыбаясь. /Кофр - это железный ящик, где хранятся коробки с пленкой/.

Я думал, что она меня сейчас убьет. Но она шваркнула коробку об пол и, как мне передала переводчица, выразилась нецензурно. Господин Ингрэмс требовал, чтобы в таком случае ему выписали из Лондона молодую жену, без которой он не может заниматься монтажом. Власти пошли на все условия и картина монтировалась в Москве. На шикарном банкете по случаю окончания картины в ресторане «Прага» произносили тосты за дружбу между народами. В Москве к тому моменту уже сняли Осьминина за «Вечер Веселых Вопросов» с Никитой Богословским. Большой шутник объявил по телевидению, кто первый придет в зимнем тулупе и валенках на Ленинские горы, тот получит главный приз. И бросилась Москва посреди лета по проспектам в полушубках, а милиция только «варежку» раскрыла, ведь она телевидение не смотрела! Буквально на следующий день собралось ЦК и «веселый вопрос» был объявлен политической провокацией. Сняли всех, кто имел хоть какое-то отношение к передаче. Ну, а я в этот момент загорал с мистером Ингрэмсом в Абхазии. Только поэтому меня миновала «чаша сия». И я единственный сохранился в молодежно-спортивной редакции. На ошибке «ВВВ» вырос КВН, но это уже случилось потом, через десять лет. А в Лондоне за излишнюю лояльность к Советскому Союзу попросили вон и госпожу Донкастер, и мистера Ингрэмса. В Англии всегда любили либералов дома, а за границей предпочитали консерваторов. Картину в Лондоне так и не показали, а в Москве показали однажды и спрятали от греха подальше.

Так закончился первый англо-советский проект. Больше таких экспериментов на советском телевидении уже не ставили, пока не началась горбачевская перестройка. И тут мы сняли опять «международный» фильм: «Как уходил Горбачев». Проект был уже совместным с американцами и теле-звездой Копполой. Но это были уже другие времена и другие песни.

ПРЫЖКОМ В БУДУЩЕЕ

Первые полгода я вообще был один в редакции. И за мной числилось 20 передач в месяц. А я всё время путал футбол с хоккеем. Не то, чтобы я не знал - в хоккей играют клюшкой, а в футбол - ногами. Но я никак не мог запомнить, что в хоккее учитывается «чистое» время, а в футболе - ровно девяносто минут плюс перерыв. Из-за этого происходила вечная чехарда с программой.

А однажды даже посадил в комментаторскую кабину старшего дворника с Большой арены, потому что он сказал невнятно: « Я комен... Лужников, в прошлый раз мне не заплатили...» Озеров и Синявский были в отъезде, а нужно было провести какой-то ответственный матч и хоть сам лезь в эфир и витийствуй. А я никак не мог с верхотуры Лужников разглядеть , кто чей игрок и где находится мяч. Так , что я был просто счастлив , вскричал :

«Голубчик! Мне тебя Бог послал». И тут же вписал в папку с правом провести матч фамилию «коменданта», решив, что он «комментатор». Единственное, что меня удивило - он как-то странно выпучил глаза на моё предложение и произнёс загадочную фразу:

- «Как? Без подготовки?»

Только потом, я понял значение этой глубокой мысли. Ведь он решил, наверное, что наступил его «звездный» час и Бог услышал, наконец, его молитвы, из дворников произвёл в комментаторы.

А когда я разобрался, что случилось, и кинулся в Лужники, было уже поздно. Мой дворник уже вещал в эфире, размахивая руками и показывая мне большим пальцем через пуленепробиваемое стекло, что всё идет хорошо. Конечно, я его вырубил из эфира с помощью звукорежиссёра и матч пошел дальше на шумах без единого слова. Самое удивительное, что через несколько дней на студию пришел мешок писем , в которых болельщики радостно поздравляли телевидение с открытием нового «жанра» - без комментариев.

И каждое утро новый директор Иванов хотел меня уволить. Но уволить человека, на котором держится половина телевидения сразу нельзя, не отыскав ему замену. А замену найти было трудно, потому что в стране не было ни одного учебного заведения, которое бы готовило телевизионных специалистов. /И теперь нет!/. А когда Георгий Александрович Иванов всё - таки отыскал в райкоме бывшего преподавателя по физкультуре Костю Шашко, тот упросил не выгонять меня сразу, пока он не войдёт в курс дела. Пока он входил в курс, мы подружились и ему удалось оставить меня на телевидении для того, чтобы я делал только кино-сюжеты в журнал «Физкультура и спорт», а к «живому» телевидению не касался. Так я задержался в молодежной редакции ещё на полтора года, а потом сам попросился « на вольные хлеба», чтобы окончательно расстаться с ненавистным спортом и заняться чистой документалистикой.

Десять лет в качестве автора и режиссера я делал очерки и фильмы для молодежной редакции, пока не образовался «Экран» и я стал штатным

кинорежиссером. Впрочем, о начальном периоде кино на телевидении я написал подробно в своей книге «Спектакль без актера». Особо любознательных я отсылаю к этой книжке. Теоретические позиции складывались как раз тогда, в то «скучное» время...

Книга первая

СПЕКТАКЛЬ БЕЗ АКТЁРА

КРАТЧАЙШЕЕ РАСТОЯНИЕ

Делаю киноочерки то в «Физкультуру и спорт», то в тележурнал «Молодость». Потом смотрю в эфире, и всего корёжит. Будто и не я все это снимал. Все чужое. Материал чужой, смонтировано по чужому, текст писал чужой человек. Профессионально становлюсь крепче. Но иду не к себе, а от себя. Совсем куда-то в другую сторону.

Так работать нельзя. Так жить нельзя.

Нужно найти свое кино. А где?..

В это время кругом заговорили о школе. Бедные ребята, не попавшие в институт, совсем терялись. Готовилась школьная реформа. Это была моя проблема. Я ею уже переболел. Материал сам шёл в руки.

Класс, который я выбрал для фильма, был мне хорошо знаком. В нем училась сестра. Так что о людях и событиях я знал не понаслышке. Год назад они окончили школу, и вся послешкольная одиссея происходила на моих глазах. Но вот загвоздка. Они уже не школьники, а мне непременно хотелось показать школу в настоящем времени. Мы все были тогда во власти представления, что и документальное кино должно содержать действие в «настоящем времени».

Ничего, решил я, попробуем проиграть заново вчерашний день. Тем более что всякого рода инсценировки вообще были основным приемом тогдашнего «документального» кино...

Собираем ребят в их родном классе. Приглашаем учительницу. Все чувствуют себя свободно. «Играют себя» с удовольствием. Конечно, в условиях синхронной съемки быстро бы вылезла наружу. Но наше кино еще «немое». Поэтому все выглядит правдоподобно. Во всяком случае, нам так кажется. Мы хотим, чтобы наш фильм «от всех этих сюжетов, очерков». Мы хотим делать «настоящий» фильм. Ради этого даже изобретаем новый экранный жанр, окрестив его «документальная новелла».

«Документальная новелла это небольшой рассказ, целиком отснятый на пленке. Содержанием его являются подлинные события. Документальная новелла отличается от хроникальных сюжетов телевизионных журналов или «Последних известий» эмоциональностью и единым, четким драматическим сюжетом, объединяющим все входящие в неё эпизоды. В документальной новелле нет места сухой хроникальности, в ней нельзя обойтись без художественного домысла, раскрывающего жизнь подлинных героев».

Вот так лихо сформулировал я наше «открытие» в 1959 году на страницах журнала «Советское радио и телевидение».

Сюжет фильма «Кратчайшее расстояние» строился следующим образом.

Вечер. Юноша подходит к своему письменному столу и перелистывает тетрадь. За кадром звучит его голос (в действительности текст читал артист Художественного театра Александр Михайлов): «Прошел год, как мы окончили

школу...» И вот перед зрителями как бы оживают страницы дневника бывшего ученика десятого класса 377-й московской школы Вадима Окулова.

Идет урок. Вадим у доски. «Если из одной точки, взятой вне прямой, провести перпендикуляр и наклонные, то перпендикуляр окажется кратчайшим расстоянием...».

Ребята шепчутся, подсказывают друг другу. В общем, ведут себя как обычные школьники. А Вадим между тем продолжает свой «внутренний монолог». «В математике ясно: перпендикуляр — кратчайшее расстояние.

А в жизни? Где оно? Где кратчайший путь к цели?»

После уроков они долго ходят по улицам, спорят, мечтают. Не все еще выбрали себе специальность, но все решили после школы поступать в институты. Иначе жизнь представляется им мрачной и бесцельной.

Потом экзамены на аттестат зрелости. Гулянье по ночной Москве до утра...

«...В тишине рассветной,

Где твой шаг так «гулок,

Солнцу сонно улыбался переулок».

Стихи были действительно Вадика, а про дневник мы выдумали.

Потом многие из наших героев проваливаются на экзаменах в институт. Жизнь начинается с неудачи. Что же теперь делать?

Однажды в период самых мрачных размышлений Вадик бродит по парку и видит, как маленькая девочка играет в «классики».

— Мак?.. Мак. Мак?.. Мак...

Девочка переступает из квадратика в квадратик, зажмурившись. И вдруг парень понимает, что все они так же зажмурившись, переходили из класса в класс, не подозревая всей сложности жизни...

Таких символов и ассоциаций много в картине. Я этим тогда очень гордился. Делая этот фильм, я вообще воображал себя почти у цели. Мне казалось в тот момент, что я нашел способ строить образ из документов - делать художественным документальное кино. Дикторского текста, собственно, не было. Были закадровые монологи и диалоги. Актеры (и хорошие актеры!) прекрасно разыграли написанные роли. Конечно, мы соразмеряли эти роли с нашими документальными героями. Соразмеряли, но все-таки говорили за них.

После провала на экзаменах в институт Вадим устроился на один из московских заводов, Наташа пошла на кукольную фабрику. Для ребят началась трудовая жизнь, которая им помогла вскоре разобраться в себе и в своем призвании. Мы не выдумали судьбы героев, не изменили жизненных обстоятельств. Мы не выдумали даже оптимистического финала ребячьих поисков. Все было на самом деле.

Мы рассказали эту историю, как нам казалось, максимально правдиво. Со всеми выводами, со всей дидактикой, которую мы тогда вовсе не замечали. Нам казалось, что выход из конфликта прост и ясен. Чтобы определиться в жизни, надо хоть годик поработать. Тогда ты легко найдешь свою дорогу, свое кратчайшее расстояние...

Так ли думали наши герои? Не знаю. В принципе они были с нами согласны, но подробно выяснить их представления о жизни мы тогда не умели. Мы думали за них. Мы считали себя правыми, мы были более опытными людьми. И поэтому находили естественным, снимая фильм, не учиться у жизни,

а учить жить других. Вот откуда вся дидактика! Я думаю, что и теперь многие документалисты разделяют эту нашу тогдашнюю позицию.

Получилась довольно сентиментальная история. Правда, искренность помогла нам избежать пошлости. Ребята легко справились со своими задачами. В школе, дома, на улице, на заводах и фабриках они играли «себя в предлагаемых обстоятельствах». А «обстоятельства» эти были их собственной историей. Ребятам ничего не надо было «переживать». «Переживали» артисты за кадром — Александр Михайлов, Маргарита Куприянова и Валентина Леонтьева. Записывал «переживания» звукооператор Василий Зосимович. Так мы думали сохранить документальность и получить образность в нашем фильме.

По существу, это был первый законченный и озвученный по всем правилам фильм, снятый в молодежной редакции Центральной студии телевидения. Правда, он так и остался без титров. Титры выдавались все-таки из студии. Делали его втроем: Владимир Гусев, Михаил Ливертовский и я. Снимая «Кратчайшее расстояние», мы впервые почувствовали себя в телевизионном кино.

Реакция зрителей и коллег была бурной. Нас поздравляли, нас награждали. Сейчас фильм показался бы очень наивным. Но тогда взволнованному монологу все посочувствовали и поверили. Люди, привыкшие к театральщине экрана, не могли этому не верить. Это было и в самом деле больше похоже на правду, чем ходульная кинохроника 50-х годов. Наш фильм выгодно отличался от привычных киносюжетов особой интонацией — доверительной, интимной.

В молодежной редакции, на творческих дискуссиях в Доме журналиста многие тогда заговорили о том, что для домашнего экрана надо и фильмы делать «по-домашнему». Казалось, путь открыт.

Однако вскоре в «документальных новеллах» обнаружилась такая фальшь, такая слащавость... Фальшивили люди в кадре, играя себя. Невольно фальшивили авторы за кадром, придумывая мысли своих героев. Дикторы сюсюкали, пришепetyвали самым доверительным образом. Никакая «интимность» не спасала.

Конечно, бывали и удачи. Мне кажется, именно тогда в кинорассказах о людях Валентина Леонтьева нашла свою особую интонацию, которая потом наиболее ярко проявилась в знаменитой передаче «От всей души».

И все-таки мне стало как-то неинтересно заставлять людей изображать себя, а потом «доигрывать» их текстом.

В этот момент из Франции до нас долетел «Красный шар» А. Ламориса. И я, разочаровавшись в документальном кино, принялся писать сценарии игровых новелл с актерами. Короткометражные игровые картины без павильона, на натуре, с минимальным количеством действующих лиц были вполне по плечу бедному еще телевидению. Мне показалось, что именно в них будущее телекино. (Я снова ошибся: скоро всех увлекли многосерийные телефильмы-гиганты.) Снятая по моему сценарию короткометражка «Весенний дождь» тогда даже принесла нашему телевидению один из первых международных призов.

Я уже подумывал было совсем уйти в игровое кино. Как вдруг объявилась синхронная камера. Собственно говоря, она всегда была при нас. Но мы ее как-то не замечали. Не замечали всех ее чудодейственных свойств. А тут вдруг заметили...

РАЗГОВОРНЫЙ ФИЛЬМ

В начале шестидесятых мы все на телевидении заболели синхронной камерой.

Нет, и раньше, конечно, снимали «со звуком». Но все это было как-то не принципиально. Вроде бы вставные номера.

Да и в большом кино документалисты упрямо разговаривали на языке «великого немого».

Вертов несколько лет назад незаметно ушел из жизни. Его замечательный опыт громко еще никто не вспоминал.

И вот наши телевизионные герои заговорили с экрана не только в прямых передачах, но и на пленке. Это случилось, прежде всего, потому, что на студии появились легкие репортажные камеры с автономным питанием и портативным магнитофоном. Теперь малая, подвижная кинопленка могла работать где угодно — в поле, на корабле, в самолете... Пожалуйста! Только бы люди говорили...

Но люди сначала говорили худо, ой как худо! По заранее отредактированному тексту, оловянно уставясь в камеру, набычившись или вконец растерявшись.

Ничего не попишешь, вздыхали на студии. Он (она) человек, конечно, уважаемый, знающий, умный, но... не умеет говорить.

Дело было не в людях. Дело было в нас. Наша камера еще не научилась слушать.

И все-таки к синхронным съемкам потянулись.

В статье «Разговорный фильм», напечатанной в журнале «Советское радио и телевидение», я тогда так объяснял это:

«Мы живем в мире стандартных вещей, носим стандартные платья, обставляемся стандартной мебелью. Вещи перестали в достаточной степени характеризовать внутренний облик человека. Вещи стали похожими, а люди, к счастью, нет. Но как начертать портрет, если лицо человека иногда не отражает его внутреннего мира? Через поступки? Через детали поведения? Да, безусловно. Но еще и через слово. Слово — лучший проводник во внутренний мир человека. Конечно, если это слово не взято напрокат, не прочитано по бумажке, а выражает подлинную сущность человека. Поиски такого слова, которое несет настроение и выражает характер героя, представляют собой основную проблему при работе с синхронной камерой.

Конечно, синхронная камера может применяться в самых разных случаях, особенно на телевидении. Но главную перспективу синхронной камеры я вижу в съемках разговорных фильмов, где может быть осуществлена попытка создания документального образа через слово. В этом случае слово может иметь характер зрелища, и притом чрезвычайно интересного. Я имею в виду не только то, что говорит человек, но и то, как он это говорит».

Новую технику обкатываем в телевизионных очерках. Сперва робко, но кое-что получается.

Молодежной редакции требуется сибирский Академгородок.

Едем с оператором Николаем Кепко, звукооператором Юрой Бенделем. Сценария нет. Мыслей тоже.

Ходим-бродим по тенистым дорожкам милого на вид городка, с любопытством поглядываем на задумчивых интеллигентных людей, которые

утром сбегают в институты, к вечеру разбегаются по отдельным квартирам.

Чувствуем себя неловко. Какие-то мы здесь чужеродные. Отправиться по институтам? Там люди заняты сложными научными проблемами. С ходу разобраться в этом деле нельзя. Да, такой город приступом не возьмешь. А для серьезной осады времени нет. Всего сроку дано десять дней, очерк же требуется минут на двадцать.

Все, что мы видим, укладывается в пустяковый информационный сюжет. А это никому не нужно. Пропадаем!

Не пропали. Придумали прием. Пусть Академгородок сам о себе рассказывает.

Как? Очень просто. Снимаем интервью с основными представителями здешнего народонаселения.

Слово академику! Слово членкору! Слово старшему научному сотруднику! Слово младшему!

— Ну и что это будет? О чем они будут говорить?

— Давай спросим у них, что бы они сняли в очерке, если бы оказались на нашем месте?

Подбираем кандидатуры для интервью так, чтобы были люди разных специальностей. Это тоже в какой-то степени должно характеризовать город. Встречаемся в условленных местах и задаем свой коронный вопрос. Люди улыбаются.

Мы тоже улыбаемся и... включаем камеру. Одни просят время на обдумывание, другие говорят с ходу. Работаем быстро. Кое-что подсняем «немой» камерой.

Через несколько дней в Москве сажусь за монтажный стол. Назвали: «Город рассказывает о себе». Получилась забавная картина. С одной стороны, есть представление о городе, с другой — на экране как-то проработались люди. Причем вот что интересно. Те, кто отвечали сразу, получились сочнее. Может быть, их ответы менее информативны, но зато в них есть что-то такое... Что? Острота эмоций? Процесс размышления? Характер?

Во всяком случае, на экране я замечаю теперь в людях то, что было мне неизвестно на съемочной площадке. Уверенности пока нет. Есть предчувствие возможности работать по-новому.

Неожиданное интервью...

Неподготовленное интервью...

Синхронный репортаж...

Да, репортаж!

Со временем я рассержусь на репортаж. Фильм, сделанный по первому впечатлению, покажется мне наивной игрушкой. А само намерение вылепить образ на основании шапочного знакомства — профанацией киноискусства. Захочется подлинного исследования, захочется художественного конструирования экранных документов.

Вероятно, каждый документалист должен пережить свой репортажный период, когда невольно отдаешься восхищению перед тем, как живая жизнь выходит на экран. Без этой детской веры в возможность чуда — проекции жизни на экран — не рождается кинематографист.

Потом приходишь к отрезвляющей истине, что трансляция жизни — это еще не создание образа. А репортаж — всего лишь один из методов съемки, то есть

добычи материала.

Но пока мы все счастливы, счастливы открытием для себя нового звукового кино. Счастливы тем, что на экране появились живые люди.

Репортаж! Это как откровение. Как побег из душной комнаты на свежий ветер. Живая жизнь вместо запланированных схем!

Мы осваивали репортаж заново. Это было чудное мгновение. Съёмки стали праздником. Вот когда показалось, что мы можем все, как в художественном кино. Нет, лучше! Естественнее! Репортажем заболели все.

То же случилось и на большом экране. Но мы на телевидении переживали второе рождение синхронного репортажа острее. По нескольким причинам. Прежде всего, к тому времени у нас появилась та самая техника, о которой мечтал Вертов: портативная синхронная камера для 16-мм пленки, удобный и легкий магнитофон, длиннофокусная оптика. Правда, еще путаются провода на съёмочной площадке, нет подходящих микрофонов и хорошей пленки. Но все-таки это уже новые условия игры.

Однако дело было не только в технике. Дело было в умонастроении тех лет. С глаз спала пелена. Убрали шоры. Захотелось не выдумывать жизнь, а изучать ее. Старые модели отработали. А для того чтобы выстроить новые, надо было накопить материал. Надо было провести серию чистых опытов, без рецептов и гипотез, полагаясь только на живую действительность. Надо было без опаски войти в жизненный поток и плыть. Тут как раз и более всего годился синхронный репортаж. И еще одно немаловажное обстоятельство. Синхронный репортаж по своей фактуре был близок к прямому телевидению.

Телекритики предположили: документальный кинофильм строится на эстетических нормах немного кинематографа, документальный телефильм — явление звукового кино.

Итак, все сразу стало ясно и понятно. Несколько разочаровывало только то, что кинодокументалисты тоже схватились за синхронную камеру и объявили репортаж генеральным направлением своей работы.

Снова почудилось, что вот-вот в руках у нас окажется синяя птица. А уж за ней стоит лететь хоть на край света. И я лечу на Сахалин. На дворе 1964 год.

САХАЛИНСКИЙ ХАРАКТЕР

Руки чесались - попробовать новый Жанр. Все тогда на телевидении были быстроходы и романтики. Мысль бурлила, «как с горы поток». Если не на едином сюжете, тогда на чем может держаться эта желанная многосерийность? Может быть на теме? Чувствовали, что одной общей темы маловата для нового жанра. Решили попробовать «единое пространство». Не в виртуальном значении - такого-то слова ещё не было в обиходе, а в реальном. Случай представился. Молодёжка тогда шастала по всей стране в поисках нового героя. И я откусил себе целый Сахалин. Решил прокатиться от самой северной точки острова до самой южной. А по дороге цеплять девчат одним вопросом — «Завидуете ли вы Английской Королеве?» Парней решил спрашивать естественно про Короля. Так на одном этом «диком» вопросе я решил разобраться в «Сахалинском характере». Делали мы эту картину с Аркадием Едидовичем, который доверял мне во всём. Единственное, что его постоянно раздражало, это наметившаяся уже лысинка. На натуре она прикрывалась

легко беретом, ну, а в интерьере приходилось принимать разные позы, чтобы быть в кадре, а лысины, чтобы не было. Почему-то это считалось очень зазорным. Молодые люди даже на Сахалине отпускали кудри до плеч. Просто средневековые рыцари в самодельных джинсах. Двигалась группа на всех видах транспорта и пешком всю осень 1963 года. Восемьсот километров от самой северной точки - добрались ведь на крохотном вертолетике аж до мыса Елизоветы, а потом медленно спускались на Юг. В Корсаковский порт прибыли уже на сейнере рыбохраны, который помотал нас в заливе Терпения так, что я больше никогда в жизни не искал приключений на море и несколько лет не мог смотреть на красную икру. В результате явился первый фильм-интервью, да ещё с претензией на многосерийность. Потому что фильм состоял из трёх частей. И показывался в эфире три вечера подряд. Естественно в процессе реального столкновения с жизнью пришлось отказаться от вопроса об «Английской королеве» и спрашивать людей про более обыденные вещи. Фильм признали потрясающим открытием жанра. Сейчас фильм не существует - сгорел в огне, как и прочие работы, сделанные на узкой шестнадцатимиллиметровой пленке. Но опыт был поддержан и закреплён. Телевидение решило, что можно делать многосерийную работу, передвигаясь в пространстве и при этом не забывая всем встречным задавать одни и те же вопросы. Автор сам влез в кадр, хоть затылком и никакими коврижками его оттуда теперь не выгонишь. А как же без «ведущего»? Без «Ведущего» многосерийный документальный фильм уже представить себе трудно. А мы и не подозревали, что тогда на Сахалине сделали такое крупное открытие для нашего телевидения. Как жаль что многие наши находки поры так бездарно сгорели не по вине, конечно, пожарников.

Но кое-что осталось в памяти.

...С моря, издали, кажется, будто стадо диких мамонтов сбилось на водопой. Ни в Крыму, ни на Кавказе гор таких нет, нет и такого моря. Озверелые волны с разных сторон кидаются на берег. И земля вздрагивает каждый раз в такт мощным вздохам океана.

Бесчеловечный океан!

Бесчеловечная земля!

Но вот белое пятнышко на черной скале постепенно увеличивается, оборачиваясь вдруг каменным маяком. Это и есть мыс Елизоветы — самая северная точка Сахалина...

Так должен начинаться наш фильм.

В действительности мы прилетели в Южно-Сахалинск, потом добрались до Охи, долго уговаривали в аэропорту, чтобы нас «забросили» на Елизовету.

Но все это остается за кадром. Слишком прозаично (для той поры!). Путешествие наше должно начаться романтически.

И вот мы летим на «МИ-1», сжавшись втроем на узком сиденье за спиной вертолетчика. Киногруппа в минимальном составе: Аркадий Едидович — оператор, Анатолий Грибов — звукооператор и я — на роли сценариста, репортера и режиссера.

По правилам «МИ-1» берет только троих. Другой вертолет на мыс Елизоветы не летит - сесть негде. А мы сократить свою численность уже не можем. Прогрессивная идея о соединении всех специальностей в одном лице еще не родилась. Так что Аркадий будет снимать, Толя — записывать звук, а я —

работать в кадре.

Два часа добираемся до оторванного от всего мира кусочка Сахалина. Садимся у подножия высоченной скалы на крохотную береговую полосу. Сейчас наша стрекоза улетит обратно. Еще смоем тут нас, чего доброго, с океаном шутки плохи. Не улетай, пожалуйста! Милая! Это мы про себя так думаем.

Сверху уже бежит какой-то парень, кричит, руками машет...

Вертолет подпрыгивает и уносится в сторону моря. Мы остаемся снимать.

Что снимать? Кого снимать? Как снимать? Пока не ясно.

Ладно. Сейчас разберемся.

Настоящего сценария у нас, конечно, нет. Есть, так сказать, общий замысел. И еще — «железные» принципы. О них мы договорились заранее и собирались им следовать, во что бы то ни стало.

Наш фильм будет кинопутешествием. От самой северной точки острова до самой южной. Но это чисто внешняя сторона дела. Фабула. По существу это будет путешествие от человека к человеку. Таков сюжет. Люди должны быть характерны для того места действия, где мы будем находиться. Техника — в основном синхронные интервью. По возможности обойтись без инсценировок.

Это должен быть репортаж. Но... субъективный репортаж. На особые события мы не рассчитываем. Будем снимать обыденность. Руководствоваться личным впечатлением. Не скрывать, что это первое впечатление, а, наоборот, подчеркивать. Значит, рассказ от первого лица. Значит, я сам в кадре и за кадром. Случайные встречи на дорогах. Намеренно не собираем материал заранее, рассчитывая на более острое восприятие действительности. Наш материал — наши впечатления.

И все-таки нельзя сказать, что я не готовился к Сахалину. Только это была подготовка особого рода. Я прислушивался к себе. В этот момент я в ссоре с самим собой и со всем привычным окружением. Мне кажется, что я живу не так, и все вокруг живут не так. Заедает быт. Живём без физического и нравственного напряжения, а потому несчастливы. Хочу другой жизни. Хочу других людей.

Вот этот не объявленный во всеуслышание постулат определил, пожалуй, и выбор героев и ту меру заинтересованности, с которой я ожидал встречи с сахалинцами.

Я шел «от себя». Пишу это к тому, что и сегодня глубоко убежден: режиссер это, конечно, должность, предусмотренная штатным расписанием, это, конечно, многосложное ремесло, но еще и особое состояние души. Без этого состояния фильм сложить можно, и вполне даже удачный, мастерский! Но картину сделать нельзя.

Вертолет улетел. Парень, запыхавшись, наконец, добрался к нам. Досадую, что упустил оказию. Знакомимся.

- Зовут Виктор. Живем? Помаленьку. Служим вот,— кивает на маяк.— Сообщение? Да вот раза два в лето причалит катер — все наше сообщение.

Пока лезли вверх, Виктор успел рассказать свою нехитрую историю. Служил во флоте. Потом демобилизовался, женился, а квартиры в городе не дают. Предложили на маяк зафрахтоваться. Согласился. Вроде бы опять морская служба. Приехал с семьей сюда. Уже второй год.

На верхней площадке два дома. Еще сарайчик. На сарайчике большущий амбарный замок.

- Кроме нас тут еще метеослужба. Это другая организация. У них и снабжение другое.

Понимаю. Две семьи. Может, не дружат. Впрочем, это меня не касается. Для нас — «не материал».

Виктор разговаривает тяжело. Смотрит хмуро. Несколько месяцев назад потерял напарника. Напарник ушел поохотиться вдоль моря, а тут прилив.

- ...На скалу? Не... не взберешься. И по морю не пройдешь. Промашку дал парень. Вроде опытный. Решил заночевать пока. К скале притулился и заснул. А ночью мороз вдарил... Костер? Да где ж его, хворосту, взять? У нас место голое...

История мрачная. Нет, это тоже не для нас.

На площадке детишки на качелях. Вот это хорошо. Аркадий уже снимает.

Вообще Виктор на быстрый контакт не идет. А приглядываться, разбираться времени нет, да и не вписывается он так просто в нашу «романтическую» схему. (Эх, сейчас бы мне туда, на мыс Елизаветы!) Сложные вещи мы оставляем «за кадром». Мы не знаем, как их брать. Вся надежда на метеослужбу.

Тут нам сразу везет.

Тае Бусыгиной двадцать два. Окончила школу метеорологов. Вышла замуж. Вместе с мужем приехала сюда год назад. Весной мужа призвали в армию, а Тая осталась здесь ждать одна. Одна...

Оглядываемся: вон океан, ветры в три погибели согнули чахлые березки, на сотни километров вокруг — никакого жилья. И молоденькая, такая вся городская девушка. Жутковато, наверное. А Тая носится по своей площадке, записывает температуру, силу ветра, влажность воздуха, как ни в чем не бывало. Такая веселая, озорная... Пытаемся понять. Вероятно, это постоянное преодоление трудностей рождает чувство гордости, ловкость, уверенность в себе. Характер! Короче говоря, девушка нам очень нравится.

Решаемся снимать свое первое синхронное интервью. Договариваемся о том, как работать. Я начинаю разговор, потом, перед тем как задать нужный вопрос, даю сигнал рукой... Или вот лучше говорю какое-нибудь слово. Звукооператор сразу включается и сигнализирует оператору.

Какое слово, чтобы оно было заметно в контексте всего разговора? Скажем... «елки зеленые». Говорю, говорю, а потом вдруг вставляю: «Елки зеленые». Это значит — мотор, начали!

Первая съемка — первое противоречие.

Для синхронного интервью оператору хочется выбрать выигрышный фон. Кругом действительно великолепный пейзаж — горы, океан. Но у звукооператора другая забота. На открытых пространствах ветер задувает в микрофон. Чистую запись сделать нельзя. Надо искать тихое место.

У меня пока нет никакого представления, как надо выбирать место действия. Слушаемся звукооператора. Находим тихую лощинку с бревнышками. Оператор чуть не плачет: никакого «фона».

Зовем Таю. Вхожу в кадр. Говорю свои «елки зеленые». Снимаем.

— Что тебя заставило приехать сюда, на Сахалин?

— Сама не знаю, с чего приехала. Просто мечтала здесь побывать, еще в

школе. Говорили, тут жить нельзя. И мне самой хотелось посмотреть. Вот и приехала.

— Ну и как тебе здесь понравилось?

— Очень понравилось. Здесь можно жить, работать, отдыхать.

Разговор идет натушный, неловкий. Девушка ведет себя как-то скованно. Что делать, я не знаю. Может, зря мы забрались на эти бревнышки?

— А как вы тут отдыхаете?

— Ходим по ягоды. Ягод здесь очень много. Рябина крупная, сочная, сладкая. Рыбачим.

— Любишь рыбачить?

— Люблю.

— А охотиться?

— Тоже люблю.

— А вдруг медведь?

— Медведи зимой отсюда уходят, а летом мы в море рыбачим.

— А если шторм, не страшно?

— И в шторм. Я два раза в шторм попадала. Страшно, но куда денешься?

Сегодня такого рода интервью стали обычным явлением на телевидении. А для нас тогда включение этого простого разговора в документальный фильм было целым событием. Причем событием, поставившим перед всей группой массу вопросов, на которые не сразу нашлись ответы. Как, например, выбирать место для синхронных интервью? Что делать, чтобы герой чувствовал себя естественно? Какие задавать вопросы, как их задавать и вообще как вести себя в кадре?

Уходим со съемочной площадки в полной растерянности. Ощущение, что ничего не получилось.

Потом, на монтажном столе, обнаруживаем вещи, не запомнившиеся во время съемки.

— Вот эту фразу она сказала хорошо. Молчит? Смотри, получилась выразительная пауза. И потом, когда она сказала: «Куда денешься?» — она так улыбнулась. Вот это главное — именно эта пауза и эта улыбка.

Образ? Нет, слишком сильное слово. Но какое-то открытие человека случилось. Живой человек на экране!

Едва мы успеваем снять несколько немых планов, как за нами возвращается вертолет. Сетуем, но что поделаешь. Огромный край надо пройти-проехать всего за месяц. Осесть хоть на несколько дней на одном месте, осмотреться, познакомиться основательно с людьми не удастся за время путешествия ни разу. Впрочем, желание углубленного исследования к нам еще не пришло. Наоборот, нас завораживает это быстрое движение.

Репортаж! Репортаж! Столько интересных, неожиданных встреч впереди... Скорее! Вертолет, корабль, поезд...

Я думаю, что каждому документалисту надо переболеть этой «охотой к перемене мест», прежде чем оценишь материал, который приходит в результате длительного, может быть, временами скучного сидения на одном месте, в общении с одними и теми же людьми.

Конечно, прежде всего, нас волнует вопрос выбора героев.

Множество людей. На ком остановиться? Вечная проблема для документалиста.

Какие-то рамки намечены сценарным планом: это всякий раз одна из ведущих профессий Сахалина — геолог, нефтяник, рыбак, строитель и т. д. А дальше полагаемся на собственную интуицию. Решаем, что мы ведь не делаем географический очерк, и вообще не вправе претендовать на научное исследование. Это фильм-впечатление. Надо только откровенно об этом сказать: вот наш Сахалин, и вот наши герои. Другому человеку встретились бы, вероятно, другие люди. И получился бы другой фильм.

Путешествуя по Сахалину, а потом и по тюменскому Северу и по Ангаре, всюду я искал своих героев. И более того, искал свои ответы на свои вопросы. Я понимаю, что в этом случае складывалась субъективная картина. Кто-то, возможно, решит, что в этом слабость моих репортажей. Но я до сих пор, откровенно говоря, уверен, что имеет смысл путешествовать не столько ради того, чтобы увидеть новые земли, сколько в поисках самого себя. Во всяком случае, такой подход к делу часто приносит нам удачу.

Настроившись на волну романтических встреч с людьми счастливыми, живущими в постоянном борении с трудностями, мы в путешествии по Сахалину легко выходили на личность, на характер.

Строго говоря, мы снимали, конечно, не характеры. Характеры не даются кавалерийскими наскоками. Мы искали и складывали в нашем фильме пока только отдельные, легко уловимые черточки характеров. Мы опирались на типаж.

Для документалиста типаж это та степень характерности, когда судьба героя и его взгляды обрели внешнюю форму, воплощены в рисунке поведения и манере речи.

В таком случае документалисту уже не приходится заниматься долгой и сложной работой — лепкой характера. Достаточно лишь умело зафиксировать на пленке то, что видно окружающим и заметно с первого взгляда.

А как было нам поступать иначе? Мы вели репортаж. Работали по свежему впечатлению. Доверяли и отдавались полностью этому впечатлению.

И сегодня я думаю, что чисто рационально вычислить типаж нельзя. На него надо настроиться. Открытие типажа это результат того нервного напряжения, которое в другом деле именуется вдохновением. Но не будем объяснять нашу работу таким высоким словом.

Как бы то ни было, каждый день во время путешествия я дохожу до белого каления, только бы получить поярче, покрасочнее эту моментальную фотографию окружающего нас мира.

Конечно, типаж наиболее простой и легкий подступ к образу. Подступ вполне естественный в тех условиях, когда мы оказались, по существу, первооткрывателями новых земель для телеэкрана. Но такой путь таит в себе опасность — заселить фильм стереотипами. Впрочем, в путешествии по Сахалину мы еще не задумывались над этим. Нам казалось, что мы открываем подлинные характеры и строим образы.

Записать синхронное интервью на бумаге нельзя. Тут играют интонация, пауза, жест, улыбка, выражение глаз. В синхронном интервью происходит сложнейшее слияние пластики и звука (или не происходит!). Синхронные интервью надо смотреть, иначе не было бы смысла их снимать. Поэтому я не стану пересказывать наши киновстречи на Сахалине, в результате которых на экране сложился коллективный портрет добрых, смелых и чистых людей.

Конечно, это не были завершенные портреты, это были романтические эскизы.

На съемках «Сахалинского характера» я впервые работал в кадре. Каждый выход перед камерой — мучительная операция. Ощущение неловкое. Напряжен. Голос не мой. Руки странно болтаются. Стесняюсь себя.

Веду себя намного хуже тех, кого снимаю. Временами они совершенно естественны. А я то напыщен, то дурашлив. Может быть, лучше было бы договориться с кем-нибудь из дикторов или взять актера на роль репортера? Но разговор у нас в кадре идет не по тексту. За смысл отвечаю я — автор, я — режиссер. Значит, надо учиться работать в кадре. Значит, в условиях синхронной камеры это новая сторона профессии.

А если ты в принципе не киногеничен? И потом, кого «играть»? Пытаюсь изобразить такого лихого репортера. Получается пережим, да и люди плохо общаются с «самоуверенным нахалом».

Ладно, никого не буду играть. Я — подставка для микрофона. Произношу заранее заготовленные вопросы равнодушным голосом. И люди отвечают мне так же скучно и равнодушно.

Ухожу весь за камеру.

— Пожалуйста, отвечайте прямо в камеру, вот сюда смотрите, в объектив.

Герой деревенеет буквально на глазах. Нет, с человеком разговаривать легче, чем с машиной. Что же делать? (Вероятно, с этой проблемой сталкиваются и теперь режиссеры, впервые отважившиеся работать синхронной камерой.)

— Да не думай ты о том, как ты выглядишь. Вырежем, в конце концов, тебя. Ты работай! — Это Аркадий Едидович, уже вконец разозлившись, кричит на меня. Мне становится как-то легче. Действительно, потом, на монтажном столе, меня ведь можно отрезать, и все.

И вот когда я перестаю думать о том, как выгляжу, как звучит мой голос, умело или неумело я задаю вопросы, когда я забываю о себе и сосредоточен только на своем собеседнике, — дело движется. Кое-что начинает получаться. Правда, если я уж чересчур забываюсь, нервничает звукооператор. Оказывается, я отставил в сторону микрофон и жестикулирую им. Брак по звуку! И оператор время от времени насккивает на меня: выясняется, что мой затылок перекрыл весь кадр.

Значит, надо все-таки себя контролировать. Легко сказать! А дело действительно в том, чтобы научиться раздваивать внимание. С одной стороны, ты с собеседником перед камерой. С другой, ты с киногруппой за камерой.

И еще одна сложность. Как готовить документального героя к интервью? Разговаривать с ним заранее или нет? Разговариваю — пропадает острота первого общения. Получается: «Как я вам уже говорил...» Если не разговаривать, очень трудно снимать. Пленка летит, как сумасшедшая. Пока это ты доберешься до интересного поворота.

Пробуем варианты. До съемок Аркадий беседует с героем, выясняет его отношение к нашим вопросам и возможную реакцию на них. Я, вооруженный его информацией, уже легче чувствую себя на съемочной площадке.

Иногда этот способ себя оправдывает. Чаше возникает непонятное явление. С Аркадием наш герой (наша героиня) говорит так, а со мной — иначе. Пройдет достаточное количество времени, прежде чем мы поймем: люди реагируют не

только на твой вопрос, но и на тебя как на личность. По существу, камера транслирует взаимоотношения, чутко фиксирует тот уровень человеческого контакта, который возникает между двумя собеседниками. И, чтобы раскрыть личность другого, необходимо самому раскрыться.

Пробуем и иной способ. Я долго разговариваю со своим предполагаемым кинособеседником на съемочной площадке, не включая камеру. Происходит постепенное привыкание друг к другу. Медленно подхожу к намеченной заранее теме разговора, проверяя реакцию собеседника на предварительных вопросах. Трудность применения такого способа состоит в том, что герои часто устают еще до того, как мы начали снимать. Опять невозместимая потеря.

Пытаемся делать дубли через какой-то промежуток времени.

Приходим к выводу: киноинтервью требует своеобразной тактики. Необходимо изобретать эту тактику применительно к каждому человеку в отдельности.

Наше кинопутешествие по Сахалину продолжалось немногим более месяца. За это время мы проехали, прошли и налетали свыше тысячи километров. В общем, географический маршрут был проделан полностью — от мыса Елизаветы до Анивского залива. Нашими героями стали геологи, нефтяники, рыбаки, лесники, строители, ученые и водители южносахалинского такси. Некая «модель» населения этого удивительного края была набрана.

Фильм, как мне кажется, не распался на отдельные кусочки. На монтажном столе сложилась цельная картина. Я думаю, что цельность была обеспечена единым настроением, которое владело всеми нами на протяжении путешествия. Мы удивлялись, радовались каждой встрече, искренне восхищались людьми, которых избрали своими героями.

Для удобства зрительского восприятия фильм разделили на три серии по географическому признаку: Северный, Средний и Южный Сахалин.

Три дня подряд из вечера в вечер зритель мог знакомиться с нашим репортажем.

Критика приняла этот первый опыт многосерийного фильма-интервью весьма доброжелательно. В среде телевизионных кинематографистов работа вызвала споры. Многие, в основном кинооператоры, говорили, что экранные интервью разрушают пластику и динамику кинематографа.

Во всяком случае, надо было обдумать принципы своей работы. Кое-что было ясно уже из первого опыта.

Из статьи «Разговорный фильм»:

«Основа будущего фильма — синхронное интервью — заранее неизвестна. Конечно, можно написать тексты и раздать героям. Но это будет профанацией разговорного фильма — бессмысленной и бесполезной, если речь идет о действительно серьезной работе по раскрытию характеров реальных людей.

Но как же в таком случае писать сценарий, да и нужна ли вообще предварительная литературная работа для такого фильма?

По-моему, литературный сценарий фильма-интервью необходим, и готовить его следует особенно тщательно. Помимо общей схемы построения сценария фильма-интервью должен содержать подробнейшую характеристику документальных героев и индивидуального приема, который поможет разобраться в человеке перед камерой. Здесь все имеет значение: и место

интервью, и время, и система вопросов, и настроение, и характер комментатора.

Сценарий должен заключать в себе план «атаки» на собеседника... Натуры рациональные раскрываются ярче, когда у них есть время продумать ответ, а натуры эмоциональные проявляют себя тем полнее, чем неожиданнее условия съемки.

Сложная задача и у оператора разговорного фильма. Он должен проникнуться сознанием, что снимает слово, и подчинить всю технику этой цели. В основном приходится пользоваться длиннофокусной оптикой, которая позволяет максимально удалять камеру от собеседников, чтобы она не действовала им на нервы. Изопренность ракурсов, световых решений противопоказана разговорным фильмам. В некоторых случаях ради слова приходится жертвовать живописностью кадра и даже композицией. Никто этого не заметит, если погоня за словом увенчалась успехом.

На монтажном столе есть свои трудности при работе над разговорным фильмом. Часто приходится соединять «немой» материал с синхронным, а это диктует специфический монтаж «немного» материала.

Мне кажется, что «немой» материал в синхронном фильме надо монтировать более спокойно, иначе он будет чужеродным телом в фильме, где синхронные куски снимаются, как правило, длинными планами.

Трудно сочетать диктора за кадром с комментатором в кадре творчески, чтобы диктор опять-таки не был чужеродным телом в синхронном фильме.

Вероятно, требуется и особая манера написания текста и особая манера его прочтения. Диктор за кадром тоже должен походить на импровизатора, каким всегда является комментатор в кадре».

БЕЗУСЛОВНЫЙ ФИЛЬМ

Принципиальный прицел на фильм-интервью был сделан многими кинематографистами телевидения. И скоро на разных широтах застрекотали синхронные камеры.

Тогда-то именно в связи с синхронными фильмами по-настоящему была поставлена проблема специфики телевизионного документального кино. И специфику телефильма стали искать в сравнении с прямым репортажем.

Я высказался на эту тему в журнале «Искусство кино».

Из статьи «Безусловный фильм»:

«Главное преимущество телерепортажа состоит в том, что у телезрителя возникает так называемый «эффект присутствия». Телезритель чувствует себя очевидцем, а порой и участником события.

Главное преимущество кинорепортажа состоит в том, что он может стать явлением искусства благодаря всем средствам, имеющимся в арсенале кино; он может создать зрелище более глубокое, яркое, более убедительное, нежели прямой телерепортаж. Так, может быть, если бы удалось совместить телевизионный эффект с художественными возможностями кино, это и был бы идеальный документальный телевизионный фильм?

Разберемся, что же такое телевизионный эффект. И в какой мере возможно его создание на пленке.

Всякий разговор о специфике «живого» телевидения обычно начинают с указания на сиюминутность. Действительно, событие, транслируемое телевидением, доставляется зрителю со скоростью света. Это, как бы сказать, техническая норма. Дальше делается вывод, что свойство сиюминутности и определяет особое, специфическое ощущение телезрителя как прямого очевидца, участника события.

Однако практикуемые сейчас почти ежедневно записи на видеомагнитофон позволяют создать разрыв во времени между событием и его трансляцией, и это вовсе не уничтожает «эффекта присутствия». То есть сиюминутность часто может быть дополнением к «эффекту присутствия», но вовсе не определяет и не вызывает его.

С другой стороны, неумелое ведение телерепортажа, несмотря на факт сиюминутности, часто вовсе не создает у телезрителя ощущения присутствия.

Вспомните множество так называемых подготовленных, срепетированных репортажей с заводов, из магазинов и т. д. Хотя и место реальное, и события, и люди, телезритель смотрит, тем не менее, дешевый спектакль, разыгранный дурными актерами на фоне скверной декорации. Славного «эффекта присутствия» не возникает, несмотря на явную сиюминутность, неоднократно подчеркиваемую комментатором в кадре или за кадром.

Нет, «эффект присутствия» явление куда более сложное, чем факт сиюминутности, и между этими понятиями существует только поверхностная связь, а вовсе не причинная зависимость. Для наших рассуждений это положение важно потому, что воссоздать сиюминутность нельзя. В информационном плане эта сиюминутность является чрезвычайно важным качеством, однако к телевизионному искусству оно прямого отношения не имеет.

Откуда же все-таки берется у зрителя это ощущение очевидца того или иного события, представленного ему в виде зрелища?

Займем позицию зрителя перед телевизионным экраном.

Поворот ручки — и перед нами стадион. Репортаж с футбольного поля.

Сравним наше видение с тем, что видит «настоящий» зритель — болельщик на трибуне.

У него поле зеленое.

У нас — голубое.

У него мяч красный.

У нас — белый.

Для него зрелище объемно.

Для нас — плоскостно.

Он дышит ветром.

Мы задыхаемся в душной комнате.

И все-таки!

И все-таки!! Мы оба в равной степени считаем себя очевидцами данного футбольного состязания. Главное, мы видели одинаковое.

Мы видели действие не трансформированное, а подлинное.

Телезритель знает и верит в то, что голубая картинка полностью соответствует картине жизни.

Телевидение для нас безусловно, несмотря на явную условность. Безусловно в факте. Мы верим голубому экрану, как собственным глазам (я имею в виду чистый репортаж, оговариваюсь на всякий случай, а вдруг кто-нибудь заподозрит меня в абсолютной вере во всякую ахинею на телевидении).

И вот именно это обстоятельство в первую очередь дает нам право ощущать себя очевидцами события, которое могло происходить на другом конце планеты.

Никакое кино, конечно, не может сейчас похвастаться таким доверием. Вера в абсолютную достоверность кино сейчас может рассматриваться как факт психического заболевания. Хотя на заре туманной юности и кинематографу была свойственна эта фанатическая зрительская вера.

Так появляется первое серьезное требование к настоящему телефильму. Абсолютная достоверность.

Тут же возникает вопрос: а как же определить эту необходимую степень достоверности для „телефильма? Прямой телерепортаж дает возможность прикоснуться к факту без посредника или, лучше сказать, одновременно с посредником (оператором, режиссером, комментатором). Телезритель чувствует, что посредник не вправе и не в силах изменить факт, предвидеть результат. Это условие следует сохранить в телефильме, хотя здесь при монтаже и последующем озвучании это требование представляется чуть ли не кощунственным посягательством на права художника.

В самом деле, не убивает ли художника телевидения это предложение? Думается, что нет. Ведь когда В. И. Немирович-Данченко предлагал режиссеру умереть в актере, это вовсе не означало, что наш замечательный режиссер отрицал режиссуру. Он настаивал на более тонкой деятельности художников сцены в целях сохранения театральной правды.

Здесь идет речь о сохранении телевизионной правды. А она держится на видимой объективности художника, на кажущейся непричастности его к отражению события. Речь идет, таким образом, не о сущности деятельности телевизионного режиссера, а о форме его действий. Художник телевидения остается тенденциозным по существу и объективным по форме.

Я не могу поставить перед собой задачу — составить рецептуру телевизионного фильма. В каждом отдельном случае пусть это будет художественным открытием всякого автора телефильма. Однако требование телевизионной степени достоверности диктует дальше и еще целый ряд условий, которые необходимо соблюдать, опять же если стремиться к созданию идеального телефильма.

Продолжим сравнение телерепортажа с обычным кинорепортажем.

Кинорепортаж это всегда сгусток, концентрат. С помощью кинематографического монтажа удастся рассказать о событии за десятую или сотую долю времени, в котором протекало событие.

В кино время податливо, как воск. С ним можно обращаться как угодно вольно. Его можно сокращать и растягивать в зависимости от замысла. Кино рождает свой темпоритм, отличный от реального темпоритма.

Телевидение, а отсюда и телефильм не допускает такой вольности. Экранное время лежит в прокрустовом ложе реального времени отражаемого события.

Да, и на телевидении есть монтаж. Но это монтаж точек съемки, а не монтаж

во времени. Да, и телевидение имеет свой темпоритм. Но он способен лишь раскрыть реальный темпоритм, а не подменить его.

Нужно ли это свойство телевидения переносить на телефильм? Обязательно, если стремиться поддерживать у зрителя иллюзию телезрелища.

Еще одно обстоятельство представляется чрезвычайно важным. Кинематограф вольно распоряжается не только во времени, но и в пространстве. С помощью монтажа кино перемещает своих героев с места на место, вовсе не сообразуясь с реальностью.

Без этой условности сейчас невозможно представить себе кинематограф. С помощью монтажа зритель видит в кино два или несколько одновременно развивающихся событий.

Телевидение опять же ближе к естественному видению. А естественное видение не позволяет человеку видеть одновременно больше того, что укладывается в его поле зрения.

Телевидение это ведь чудесный бинокль, усиливающий естественное зрение человека, а вовсе не изменяющий его природу. Таким образом, телевидение способно монтировать разные объекты наблюдения, а не перемещать их во времени и пространстве. Итак, реальное время и реальное пространство, неспособность перемещать своих героев, минуя расстояния.

Только при соблюдении этих требований возможен настоящий телефильм. Но такой телефильм был бы нежизненной конструкцией, если бы не давал возможности расширять рамки времени и пространства.

Нет, безусловный фильм, созданный по принципу телезрелища, способен включать в себя любой кино-фото-фоно-материал, подобно тому, как живая передача этим пользуется. Но включение это должно быть откровенно условным, тем или иным способом, специально оговоренным в нашем телефильме и резко выделяющимся из всего изобразительного материала. Конечно, такой идеальный телефильм требует новых принципов работы всего творческого коллектива — сценариста, режиссера, оператора и т. д.

Со временем будут, вероятно, канонизированы телевизионные приемы. Пока, конечно, в основном приходится только рассуждать о таком телефильме. Пока это только рабочая гипотеза, которая формулируется так: телефильм тем совершеннее по форме, чем ближе он к живому телезрелищу.

Мне представляется сейчас, что воспроизведение телевизионного эффекта является единственно серьезной и единственно по-настоящему новой задачей телеискусства, будь то в форме телеспектакля или телефильма».

Вот на основании этих принципов, изложенных в статье 1965 года, я и задумал делать следующую свою работу. Еще не было материала в руках, а форма уже исподволь готовилась. Я твердо решил, что буду снимать не просто разговорный фильм, а фильм безусловный.

Скоро представился случай опробовать теорию в деле.

ПУТЕШЕСТВИЕ В БУДНИ

Получил заказ от молодежной редакции сделать фильм о сибирских нефтяниках. Статей, очерков уже тьма. А фильмов пока нет.

Лечу в Тюмень.

Пришельца Сибирь поражает не холодом, а жарой. С раннего утра и весь день Тюмень плавится на дне своей Западно-Сибирской низменности. В центре

города дышать просто нечем. Люди спасаются на окраинах, где среди деревянных строений и зелени как-то еще жить можно.

Начальник геологического управления, которого тюменские нефтяники именуют Главным, отложил встречу на завтра. Так что я имею полную возможность провести весь день в городе. А вечером на лавочке перед гостиницей получаю самую разнообразную информацию о жизни.

Тюмень только начала становиться столицей нефтеносного края и справиться с неожиданно нахлынувшей славой не могла. Махонькая гостиница ломилась от приезжих. Зато здесь можно было узнать все новости про события в крае. Я даже подумал, что для пьесы в театре лучшего места действия не найти. Что можно и нужно снимать здесь, не сходя с места, документальную картину, мне и в голову не могло тогда прийти. Сейчас бы, наверно, я начал фильм именно отсюда, с этой лавочки перед гостиницей, где впервые услышал о фонтане в Тарко-Сале.

— Где это?

— Да километров триста от Сургута, на север. Тундра там. Сейчас туда вертолетами насосы возят. Надо давить его, а он, слышь, горит, собака,— не подойти. Наклонную скважину бурят...

Об этом месторождении пока что еще никто не писал. Да и не подпускают близко к месту выброса никого из журналистов. Даю себе зарок, во что бы то ни стало прорваться в Тарко-Сале.

Главный принял меня в своем кабинете.

Удивительное лицо. Тяжелое, пропаленное солнцем, прокаленное на семи ветрах, будто высеченное из камня. Своей гордой неприступностью, что ли, оно напоминает мне лицо вождя какого-нибудь индейского племени. Но более всего действует на меня его голос — рокочущий, драматический. Голос то замирает на басах, то вдруг поднимается к высокой трагической ноте. При этом, он остаётся внешне вполне спокоен. Я понимаю, что это не какой-нибудь наигрыш. Это для него естественно, это игра его природы.

Я знал, конечно, что его воле и настойчивости во многом обязано легендарное открытие сибирских нефтяных и газовых кладовых, Я жду от него совета и помощи.

Он подходит к большой карте, показывает: вот Ямальская экспедиция, вот Мегионская (через короткое время именно она откроет знаменитый Самотлор). Рассказывает о перспективах освоения...

Но мне нужно не это, Я хочу узнать о людях, а не о нефти и газе. О людях он ничего не рассказывает. Я понимаю наконец, что мы думаем в разных системах координат.

Он командующий армией. Перед ним огромный фронт сибирских болот. Для него существуют отряды, подразделения, генеральный план... А мне надо увидеть отдельного человека на бугорке среди бескрайних пространств и понять его личную судьбу.

Точки зрения разные.

Снимать экономический или производственный очерк я не умею и не хочу. Как бы ни было велико дело само по себе.

Хорошо. Но, может, сделать картину о Главном? Такая необыкновенно колоритная фигура. И государственное дело — это его личное дело...

Но тут я робею. Чувствую неловкость.

И не потому, что передо мной знаменитость. Нет. Тут совсем другое. Я никак не могу вступить с ним в человеческий контакт, преодолеть какой-то барьер, которым окружил себя этот человек. Мы сидели с ним весь воскресный день в пустом учреждении, и никто не отрывал нас от разговора звонками и просьбами. Потом, когда я видел его в горячем деле, окруженным десятками людей, подчиненных его воле, и еще позже, когда наше знакомство окрепло после фильма, меня все равно не покидало это первое впечатление.

Я так и не решился делать картину о нем. Теперь жалею.

В фильме все-таки снят Юрий Георгиевич Эрвье. Но снят не глубоко, поверхностно. Правда, другим не удавалось и этого...

Главный дал мне рекомендательные письма во все геологические партии. О Тарко-Сале говорить с ним я не стал. Сказал, что буду снимать в Сургуте.

Когда летишь туда в первый раз, просто не веришь своим глазам. С самолета открывается какая-то нечеловеческая планета. Не земля, не вода — болота, болота и болота. Рыжие, зеленые, голубые... Не то чтобы жить — ступить на эту «почву» страшно. Невозможно!

А через несколько лет именно здесь пройдет ветка железной дороги.

Сургут на некоторое время оказался форпостом в наступлении тюменских нефтяников на эти края. Город выглядел тогда довольно странно.

Мрачноватое сибирское захолустье. Горбатенькие толстостенные дома недоверчиво выглядывают на улицу через высокие глухие заборы. Вдоль домов деревянные мостки-тротуары. Самое высокое здание — деревянная пожарная каланча.

И вместе с тем уже ревели, разбивая песчаные дороги, гусеничные вездеходы. По утрам и к вечеру растекалась по городу пестрая толпа геологов, нефтяников. Жилья не хватало. Каждое управление захватывало себе кусок земли и ставило бараки, палатки, вагончики. Об удобствах быта говорить не приходилось. Столовались макаронами и тушенкой.

Основная связь с Большой землей была воздушная. Ну и летом несколько месяцев по Оби забрасывали из Тюмени необходимое для жизни и для производства.

Жаркое лето душило людей по болотам. Днем грызли пауты — огромные оводы, к ночи начинало мучить комарье и страшная, невидимая глазу мошка.

А люди проходили непроходимыми болотами, открывали все новые месторождения, обустроивали промыслы, строили дороги и вообще старались жить нормально. Нормально настолько, насколько позволяли местные условия... Но как это показать на экране?

Только не врать. Не притворяться. Не спешить. Ждать, пока вырастет отношение к материалу. Чтобы потом не прятаться за павлиний хвост дикторского текста.

Сидим у костра изыскателей на Оленьем озере. Разговариваем, пробуем снимать.

— Деньги нас сюда не гонят. Какие деньги? Мы и в городе зарабатывали столько же. Тут другое... Приходишь в совершенно необжитой район. А через некоторое время тут будет город. Или еще какой-нибудь промышленный объект...

И при этом парень улыбается необыкновенно. Красота этих людей заключалась не в мгновенном самопожертвовании, а в ежедневном, будничном,

терпеливом противостоянии жесточайшим природным условиям, нередко отягощенном бесхозяйственностью, а то и невниманием к нуждам первопроходцев. Правду сказать, не до всех еще дошло в ту пору чрезвычайное значение открытия сибирской нефти. И поэтому вначале пришлось осваивать месторождения «малыми средствами» — значит, за счет энтузиазма самих открывателей.

После разговора на Оленьем озере я как-то яснее увидел будущий фильм.

Геофизики строили в Сургуте многоэтажный дом. Поймал начальника конторы буквально за пять минут до отлета на Большую землю в отпуск. Оказывается, они раздобыли панели где-то на Урале и по рекам, несколько месяцев, с перевалками доставляли их в Сургут. Никто не верил в успех такого необычного предприятия. Но они довезли все панели в целости и сохранности — и вот собирают теперь на окраине своими силами дом. Первый многоэтажный дом в Сургуте!

Энергия в людях бьет через край. Нефть нефтью, а им жить весело. Вот в чем штука.

В общем, народ здесь живет в азарте большого дела. В этих комариных бездонных болотах, при крайнем напряжении всех физических сил в людях возникло сознание, что они первые. Первые! И это чувство первопроходца, первостроителя, первооткрывателя земли настолько поднимает человека в собственных глазах, что он прощает и злобность природе и нерадивость администратору, соглашаясь стойко терпеть бог знает какие трудности и лишения. Конечно, неправильно в наши дни строить большое хозяйство на голом энтузиазме. Но ведь и начать любое крупное дело без романтического подъема нельзя.

Так обособилась тема «Путешествия в будни». Оставалось закрепить форму по всем правилам безусловного фильма.

Выбираем основные точки для «трансляции»: аэропорт — ворота города; пожарная каланча — самая высокая позиция для обозрения; костер изыскателей на Оленьем озере; первый панельный жилой дом. Все эти четыре точки организуют пространство фильма.

Стараюсь создать иллюзию реального времени: все события происходят как бы одновременно. Мы просто переходим из одного места действия в другое. И в последующем монтаже стараюсь сохранить «телевизионность». Разрешаю себе только небольшой киновод вначале и киноконцовку. В остальном вся первая серия фильма строится как внестудийная телевизионная передача.

На бескрайних тюменских просторах мы чувствовали себя первопроходцами телевидения. Работали озорно и весело.

Недавно пересмотрел фильм. Кое-что выглядит теперь наивным. Но дыхание тогдашнего Сургута передалось, по-моему, верно. Не стыдно. Есть правда самочувствия...

Вторую часть картины делаем в Тарко-Сале.

Летим туда с грузом на вертолете, воспользовавшись рекомендательным письмом Главного (без его ведома, конечно). Когда сам Ю. Г. Эрвье через некоторое время прилетел на фонтан и обнаружил там киногруппу, он в первую минуту просто лишился дара речи и приказал нам тут же, немедленно убраться вон. Мы успели к тому моменту спать только часть материала. Но никаких доводов он не принял. (Позже он простил мне, что я против его воли все-таки

снял горящий фонтан в Тарко-Сале, и признал фильм за удачу.)

В конце концов, мы все-таки добились в Москве права на досъемку. И снова полетели в Тарко-Сале.

А первый раз мы увидели горящий фонтан еще в вертолете, километров за сто. Над землей, над всеми этими буро-зелеными болотами стоял огненный смерч. Как сказочный джинн, вырвавшийся на свободу. Было непонятно, как же люди смогут здесь справиться. Это все равно что заткнуть горло вулкану в момент извержения...

Огромный газовый выброс засвидетельствовал тогда наличие крупного месторождения. Так что для геологов это было и большое счастье и большое несчастье одновременно. Никто не погиб, но парень, дежуривший на буровой в момент выброса, удрал в тундру за три километра. Еле его разыскали потом.

Вблизи фонтан действительно страшен. Жар палит лицо за двести метров, гул стоит такой, что слов различить нельзя.

Рассказ о том, как жили в тундре люди, как боролись с фонтаном, стал содержанием второй части «Путешествия в будни». Небольшая команда смельчаков во главе с Николаем Григорьевым оказалась под прицелом нашей кинокамеры.

Это был тоже репортаж. Он имел свое течение времени. Держался на единстве места и неизменном круге действующих лиц.

Если в первой части мы перемещались главным образом в пространстве, то во второй — во времени. Форму диктовало событие. Первая часть бессобытийна. Вторая — сплошь напряженное действие.

И здесь я тоже усиленно старался сохранить признаки «телевизионности». Оператор Олег Насветников перебрасывал турель с объективами, а я не вырезал потом эти переброски. Утверждал «активную небрежность» репортажа как один из признаков безусловного фильма.

Действительно, на маленьком экране «Путешествие в будни» смотрелось без потерь, даже в чем-то выигрывало. Фильм оказался сродни телевидению. Нас награждали, хвалили в печати. Правда, в основном за тему: все-таки первый фильм о сибирских нефтяниках. Но многие обратили внимание и на форму.

Спустя восемь лет я повторил путешествие. На этот раз был Самотлор — главное в тот момент место действия тюменских нефтяников. И люди были прекрасные, и трудности не меньшие, и фонтан гасил тот же Григорьев. И все-таки что-то в картине «Большая земля» не получилось.

Вероятно, в нас не было этого святого чувства первооткрытия. А повторить себя нельзя.

Нет, есть в телекино возможность и необходимость создания циклов, в том числе документальных. Но это должны быть цельные работы, сделанные на едином дыхании. А на новом материале надо искать новую идею, идею содержания и идею формы.

Это закон для всех искусств и для нас, грешных, тоже.

В разных местах я делал кинорепортажи о первостроителях и первопроходцах: Качканар, Академгородок, Нижнекамск, Конаково, Хребтовая, Усть-Илим... Все эти работы для молодежной редакции Центрального телевидения. Значит, адрес аудитории был мне задан.

Разговор по душам с молодежью — я так определял для себя существо всех

этих путешествий.

В городе мне иногда казалось, что кругом живут какие-то недопроявленные люди. И я уезжал на Восток, на Север в поисках цельных характеров и настоящей жизни.

Ученые пишут об акселерации. А мне казалось, что мои сверстники до сорока ходят в коротких штанишках.

Что это? Выхлоп НТР? Послевоенная усталость? Не знаю.

Я шел к геологам, рыбакам, шахтерам. Всюду искал то состояние, которое позволяет человеку быть единым и перед собой и перед людьми.

Так снимались все мои репортажные фильмы. Цельность моих героев предопределялась моей собственной неслаженностью. Они были мое желание.

Потом захотелось разобраться в тех трудностях, которые в действительности испытывают первостроители. Так появился фильм «Романтики».

Это уже был проблемный репортаж. Я старался честно разобраться во всех недочетах организации больших строек. Разговор выходил острый. Потом мне за этот фильм попало. Я гордился, что помог моим романтикам критическими материалами. И, тем не менее, это был не мой путь. Я все-таки всегда хотел остаться с человеком с глазу на глаз, наедине...

«Романтики» — мой последний фильм в молодежной редакции.

Репортажные фильмы дали мне очень много. Они приучали ориентироваться в новой обстановке. Привили вкус к бытописанию. Но главное они выработали навык общения с людьми в присутствии камеры.

И все-таки я почувствовал, что в репортажах черпаю с поверхности факта. А хотелось идти вглубь. Но как?

В этот момент и подросла работа над «Летописью полувека». Я выбрал сорок шестой год.

МИРНОЕ ВРЕМЯ

Почему я выбрал сорок шестой?

Это был «мой» год. По какому-то внутреннему настрою. Год, еще наполненный переживаниями только что окончившейся войны. Год, открывающий новое время. Самый противоречивый, выплеснувший наружу всю разноголосицу бытия, где все рядом, все вместе — радость и горе, ложь и правда, война и мир...

Кроме того, это время было в моей памяти, в моих ощущениях. Это была уже моя личная история. Значит, я мог решиться строить образ времени.

Конечно, построить свой образ на «чужой» хронике задача тяжелая, может быть, до конца не решаемая. Но попробовать можно.

Сначала я стал рассматривать хронику года в уже сложившейся манере «Летописи» — сюжет за сюжетом. Потом (на монтажном столе) не на киноскорости, а кадрик за кадриком. И вот тут-то и открылся неизвестный, не использованный еще материал. Кадрики, порой случайно, может быть, против воли их авторов, закравшиеся в сюжеты, вскрывали время изнутри, проходили трудные для тех лет редакторские барьеры.

Я с удивлением рассматривал выражение лиц людей, невидимое в монтажной фразе, но такое ясное в одном кадре. Я заглядывал людям в

глаза/Второстепенные перебивки (как это было с футбольным репортажем) становились порой главным материалом для строительства эпизода в фильме.

Разбирая кадрики новогоднего сюжета, я и обнаружил своего клоуна.

У него была веселая маска и грустные глаза. И еще: он играл на трофейной губной гармошке... Мне показалось, что он смотрит на меня с того конца времени, хочет сказать что-то важное и не может.

Я хотел представить кинофакты в двух измерениях — как они подавались современникам и как выглядят с позиции наших дней.

В фильме звучали голоса радиодикторов того времени, читающих тексты того времени. Мужской и женский голос.

Я хотел показать то, во что я действительно верил. И то, во что я не верил никогда.

И здесь мне помогла музыка и мой клоун.

При этом хотелось, чтобы все компоненты шли не параллельно друг другу, а во взаимодействии. Тогда, мне казалось, и явится объемное, образное представление времени.

Москвин (Царь Федор Иоаннович) в картине говорит такие слова: «Когда меж тем, что бело иль черно, избрать я должен — я не обманусь. Тут мудрости не нужно... тут по совести приходится лишь делать». Эти слова, произнесенные в том году великим артистом в последний раз, стали определяющими для фильма и в пластическом решении и в нравственном смысле.

По характеру художественного решения «Сорок шестой» — монтаж символов.

Я брал документ, выделял какой-то ведущий, с моей точки зрения, признак, укрупнял его всеми средствами и вводил в мозаику картины. Подчеркивал символику звуком или словом, иногда просто останавливал изображение. Действие, движение в этом случае давала композиция.

В композиции образно решаемой вещи должен быть определенный структурный принцип. В данном случае это был принцип противостояния.

Все эпизоды сложены таким образом, что они в монтажной схеме друг другу противопоставлены. Причем противостояние идет по всем линиям. Белое и черное, доброе и злое, смешное и горькое. В контрапункте часто находятся музыка и изображение, изображение и слово.

Внутри эпизода — мягкая стыковка кадров, обеспечивающая единство движения. Между эпизодами — жесткий стык. Монтаж-столкновение. Монтаж-противоборство. И в изображении и в звуке. Представляю объект как бы с лица и с изнанки.

В трагические минуты звучит бравурный марш. В разгар веселья слышна унылая губная гармошка...

На этой картине я понял всю важность конструктивных решений. Даже так: вне конструкции нельзя построить образ. В искусстве, как в жизни. Сложные организмы нуждаются в твердой скелетной опоре.

«Сорок шестой» — монтажный фильм. И все-таки в нем я высказался более полно, чем в сделанных до той поры съемочных картинах. Это была попытка исповеди. Как ни странно это звучит в применении к монтажному фильму.

Сценарий мы писали вдвоем с Юлией Толмачевой. Основные принципы структуры фильма наметили вместе заранее. Во всех наших поисках нас постоянно поддерживала редактор Людмила Лопато. Те уникальные письма и

документы, которые представлены в картине, найдены ею в специальных архивах. Вообще наша маленькая группа, к которой присоединилась монтажер почти всех моих фильмов Наталья Захарская, была удивительно единодушна.

«Летопись полувека» делалась с особым энтузиазмом, и люди, поработавшие над ней, вспоминают это время с благодарностью. Для нас этот огромный многосерийный фильм стал своеобразной точкой отсчета на целое десятилетие. До сих пор, мне кажется, мы не исчерпали всех профессиональных открытий, сделанных в мастерской «Летописи».

Краткая запись по фильму «Год 1946 (Мирное время)».

Веселый новогодний базар на Манежной площади.

Автор:

- Война остановилась только что... И вот люди — люди, пережившие все это,— свои душевные силы направили в колею естественной, мирной жизни.

Нарядные дети пляшут вокруг елки в Колонном зале. Пляшут дети... И вдруг...

Грустный клоун остановил весь этот праздничный галоп и заиграл свою песню на губной гармонике. И пошли другие дети — нищие, оборванные дети войны.

Мальчик:

-Отца моего немцы убили, а мать умерла с голоду.

Разрушенный фонтан с детскими фигурками в Сталинграде.

Один за другим поднимаются со скамьи подсудимых главные военные преступники и заявляют:

— Не виновен.

— Не виновен!

— Не виновен!!!

Нюрнберг. Дворец Юстиции. Заседание Международного военного трибунала.

Советский обвинитель:

Господа судьи! Я приступаю к своей вступительной речи, завершающей первые выступления главных обвинителей на данном процессе, с полным сознанием его величайшего исторического значения... Пришел день, когда народы мира требуют справедливого возмездия и суровой кары для гитлеровских палачей, требуют сурового наказания преступников. Изможденные люди за решеткой концентрационных лагерей.

Автор:

Замучено семь миллионов человек. Семь миллионов... Перед лицом такого горя надо было восстановить самое право на человеческое счастье.

На площади кружится карусель. Праздничная толчея.

Женский голос:

- На днях в Ленинграде открылась весенняя ярмарка. Посетителям предлагается широкий ассортимент товаров.

Кружатся разрушенные города, заводы в руинах...

Автор:

Гитлеровский генерал Штюльпнагель докладывал своему фюреру:

«Промежуток в двадцать пять лет — это такой срок, который потребуется России, чтобы восстановить разрушенное нами».

Выборы в Верховный Совет СССР. Голосуют известные люди.

Мужской голос:

- Партия большевиков рассчитывает на доверие народа и на поддержку избирателями кандидатов блока коммунистов и беспартийных.

Голосует за Советскую власть патриарх всея Руси Алексей. Он в белом облачении. Колокольный звон. Стоят разрушенные храмы. Скорбно глядят лики святых мучеников.

Автор:

Орды Гитлера не только грабили и убивали. Этого им было мало. Чтобы поставить народ на колени, им нужно было разорить нашу историю.

Афиша московских театров. В Художественном театре идет «Царь Федор Иоаннович».

Москвин:

- Какой я царь? Меня, во всех делах, И с толку сбить и обмануть нетрудно. В одном лишь только я не обманусь: Когда меж тем, что бело иль черно, Избрать я должен — я не обманусь. Тут мудрости не нужно, шурин, тут по совести приходится лишь делать...

Фашистские сборища. Горят костры из книг.

Резкий переход к сессии Верховного Совета СССР.

Н. А. Вознесенский:

- Для осуществления быстрых темпов восстановления народного хозяйства у нас имеются все необходимые условия...

Поднимается разрушенный Днепрогэс.

Женский голос:

- В этом году мы будем праздновать день второго рождения гиганта советской энергетики. Возрождается Запорожсталь.

Мужской голос:

- Партия и правительство уделяют особое внимание возрождению гиганта металлургии.

Женский голос:

- На левом берегу Днепра разворачивается небывалая стройка. Весенние поля, израненные войною.

Автор:

Еще путались по равнинам бесконечные траншеи, горбатились по краям полей железные «тигры». И сама земля еще грозила войною.

На старых любительских фотографиях — женщина-трактористка.

Дарья Гармаш:

- В деревню все-таки мало вернулось мужчин с фронта. Очень мало. На женщинах все равно бремя так и осталось. Машине профилактику делали обязательно, делали утром и вечером. Так что машины на износ никак не работали. А люди работали...

Демобилизация из рядов Советской Армии. Торжественные встречи воинов. Радость Победы. Горькие слезы Победы. Гремит бравурный марш. Замерли воины в объятиях своих родных и близких.

Автор:

Во время войны мы потеряли двадцать миллионов человек.

В присутствии Гарри Трумена в Фултоне под аплодисменты собравшихся выступает Уинстон Черчилль. Он в черной мантии.

Черчилль:

- Советская Россия хочет плодов войны и безграничного распространения своей силы и своих доктрин. Я уверен, что русские больше всего восхищаются силой, и нет ничего такого, к чему бы они питали меньше уважения, чем военная слабость... По этой причине наша старая доктрина равновесия сил является несостоятельной.

На могилах своих сыновей плачут матери. Русские могилы в разных странах Европы. А голос Черчилля эхом разносится по миру.

Женский голос:

- Берлин. Здесь торжественно отмечается первая годовщина Победы. Парад принимают четыре берлинских коменданта.

Парад союзных войск в Вене.

Мужской голос:

- В торжественном марше идут солдаты дружественных стран, в Париже - мирная конференция.

В. М. Молотов:

- На настоящей конференции идет борьба за установление демократического мира.

В Лондоне открывается первая сессия. Генеральной Ассамблеи ООН.

Трюве Ли:

- Ради тех, кто отдал свои жизни, чтобы освободить других, для тех, у кого есть свой очаг, и ради тех, кто еще страдает от последствий войны, мы должны построить прочный фундамент всеобщего мира.

Взрыв атомной бомбы:

Газета «Правда» с ответами И. В. Сталина на вопросы президента американского агентства Юнайтед Пресс:

«Вопрос: Имеет ли уже Россия свою атомную бомбу или какое-либо подобное ей оружие? Ответ: Нет».

Лаборатория И. В. Курчатова. Фотодокументы первого испытания атомного реактора.

Сотрудник Курчатова:

- В этот день мы закончили монтаж шестьдесят второго слоя уранографитового ядерного реактора. В подземной лаборатории остались только самые необходимые сотрудники. Игорь Васильевич начал подъем последнего кадмиевого стержня и при этом все время наблюдал за зайчиком на шкале гальванометра. Прошло десять минут, но зайчик не двигался. И лишь в четвертый раз началась саморазвивающаяся ядерная реакция.

Молодежь восстанавливает города.

Женский голос:

- Постановление ЦК ВЛКСМ об участии комсомольских организаций в восстановлении пятнадцати старейших русских городов...

Весело работают жестянщики на крыше.

Автор:

Понемногу дом наш начинал отстраиваться.

Первые телевизионные передачи из студии на Шаболовке.

Председатель Радиокomiteта:

- По радио, как известно, можно передавать подвижное изображение.

Артист В. Нечаев (поет):

«Где ж вы, где ж вы, очи карие? Где ж ты, мой родимый край?»

Автор:

Двадцать пять миллионов остались без крова. Жили до невозможности тесно: в палатках, в землянках...

Студия телевидения на Шаболовке.

Поет артист Нечаев:

«Где ж вы, где ж вы, очи карие? Где ж ты, мой родимый край?»

В Центральном Доме моделей демонстрируются моды. А в парке танцуют вальс, женщины с женщиной. Долго кружатся они. И грустный клоун наигрывает на своей трофейной губной гармошке мелодию песни «Синий платочек»...

Тушинский аэродром. Сталин принимает авиационный парад.

«Все выше, и выше, и выше стремим мы полет наших птиц...» — поют медные трубы. И тут же: бредут по полю нищие сеятели земли русской. Бросают в землю зерно. В кадре документы.

Женский голос:

- Правительственная телеграмма. «Государственный питомник Новоселки Каширского района, Московской области имеет рабочих — 84, детей — 67. Рабочие с первого октября, дети с первого ноября лишены хлеба.

Письмо Терентия Мальцева Заместителю Председателя Совета Министров СССР тов. А. А. Андрееву.

Мужской голос:

- Дорогой Андрей Андреевич! Могу чистосердечно вас заверить, что колхозники наши переживают в данное время нужду, нужду большую даже, чем это было в военные годы.

Продовольственные карточки.

Женский голос:

- В связи с засухой в ряде областей страны и сокращением запасов продовольствия Президиум Верховного Совета СССР постановил: удовлетворить ходатайство Совета Министров СССР о перенесении отмены карточной системы с 1946-го на 1947 год.

Автор:

Не только засуха, какой не знала Россия полвека, но все бедствия войны связались в один необыкновенно тугой узел.

Хроника пестрит сообщениями о победах и рекордах. Голоса радиодикторов

— На Тульском заводе...

— На Подольском заводе...

— На Рубцовском заводе...

Под бравурную музыку сходят с конвейера тракторы. Поднимаются на-гора шахтеры. И вдруг...

Медленно спускаются по железной лестнице один за другим главные военные преступники. Заканчивается Нюрнбергский процесс. Выступают обвинители на процессе — американский, английский, французский, советский. Пустой зал суда.

Мужской голос:

- В ночь на шестнадцатое октября приговор был приведен в исполнение.

Трупы казненных.

Бьют часы на Спасской башне. И сразу... Гул трибун на стадионе «Динамо».

Вадим Синявский

- Внимание! Говорит Москва! Наш микрофон на московском стадионе «Динамо». Сегодня поистине футбольный день... Начинаются атаки. Мяч в игре.

И вдруг — тишина. Мяч замер в воздухе.

Снова зазвучала губная гармоника. Застывшие крупные планы болельщиков на трибунах. Одно лицо, другое, третье...

Автор:

Мы остановим сейчас время, чтобы оказаться на трибунах прошлого. Здесь находятся люди, пережившие окопы, блокаду, концентрационные лагеря... Они еще стоят в очередях за хлебом и штопают обноски военных лет. Многим пришлось начинать жить заново... Так давайте же подивимся необъятной жизненной силе нашего народа — во все времена!

Ревут, грохочут, неистово ликуют трибуны стадиона... Праздничные демонстрации на улицах городов и сел.

Автор:

Год сорок шестой свою работу в истории исполнил. Невозможные планы выполнялись, возможные — выполнялись досрочно...

Торжественное заседание в Большом театре. Новогоднее гулянье. Веселые, радостные лица, полные ожидания светлого мира. И снова в ночи вскрикнула гармошка.

Автор:

Так начиналось наше мирное время.

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ТЕЛЕФИЛЬМ

«Летопись» стала поворотным пунктом в истории телефильма и в моей судьбе. Вообще начиналась новая эра на телевидении. Сначала при Месяцеве и Иванове, потом при Лапине и Мамедове. Телевидение становилось ведущим средством пропаганды и агитации. Телевидение рассчитывало занять и велущее место в искусстве. На Шаболовке стало уже тесно. Редакции сидели друг на друге. Даже для начальства не хватало кабинетов. Появился многоэтажный « утюг » на Пятницкой.

В Останкино за считанные годы был построен крупнейший в Европе телецентр, на шестом этаже которого и разместилось новое творческое объединение «Экран». Образовалась целая кинематографическая держава. По всей стране появились кинообъединения, которые делали продукцию только для телевидения. Два комитета - кинематографии и теле радио вступили в жесткую конкурентную борьбу и личная вражда между Лапиным и Ермашом самым благотворным образом отразилась на творчестве кинематографистов. Во всяком случае, документальная студия «Экрана» скоро стала лидировать в Союзе. А для качественного роста потребовались и новые теории, и новые формы. Всё телевидение стало пользоваться кино языком. Про специфику на время забыли. Молились на « настоящее » кино.

«Экран» просуществовал около двадцати пяти лет. И всё это время у его руля стоял талантливый администратор Борис Хессин. Теперь уже можно объективно оценить эту противоречивую фигуру.

Постоянно лавируя между Сциллой и Харибдой, мешая и помогая одновременно, ему удалось выпустить очень много первоклассных работ, которые без него просто не смогли бы состояться. Такое было время. Из песни слова не выкинешь. Если бы теперь объявился продюсер в пол-Хессина, в четвертинку Хессина - дело телевизионного кинематографа двинулось семимильными шагами. А Валентина Николаевна Муразова! Ведь без её великого организаторского и дипломатического таланта просто не было бы документальной студии. Она, только она смогла так долго объединять такие разные таланты и натуры. Но таких энтузиастов и работяг почему-то не плодит земля при всей свободе и демократии. Я сказал эти слова во славу Хессину и Муразовой, а надо бы низко поклониться очень многим служителям «Экрана» и многим начальникам, которых при жизни мы только ругали, а добрые слова не успели сказать. Как-то неприлично было хвалить начальство. Господи! Прости нам долги наши...

За это время было сделано много замечательных картин моими коллегами в самых разных жанрах. Кое-что удалось и мне. Удалось найти и сформулировать много важных теоретических положений, которые и теперь могли бы работать.

Но всё что мы умели и умеем, это благодаря тому, что телевидение в своё время спохватилось и сумело поднять на высоту Останкинской башни, как любимое дитя - свой ТЕЛЕФИЛЬМ.

«Сорок шестой» по жанру можно было бы назвать драматической хроникой. Теперь я стал мечтать о документальной комедии.

ЯРМАРКА

Однажды, в начале шестидесятых, 31 декабря, я вывез на один из московских бульваров киногруппу.

Молодой человек (это был режиссер Владимир Храмов) преспокойно уселся на каменную ограду. В руках он держал плакат: «Ищу веселую компанию встречать Новый год». В плакат мы незаметно вмонтировали микрофон. Камера была нацелена издали, из окна автобуса.

До этого момента улица выглядела какой-то серой. Озабоченные новогодними покупками прохожие мало чем отличались друг от друга. А тут... Толпа на глазах раскололась.

— Милок, а милочка! Ты приезжий, что ль? К нам приходи, недалеко тут. И старик обрадуется. Посидим, попоем... — Лицо бабуся залукавилось.

— Перестанете хулиганить... Немедленно убирайтесь отсюда... Иначе будут большие неприятности, — тихо заявил строгий гражданин.

На него накинлись:

— А ты сам кто такой? Чего распоряжаешься? Ребята шумели:

— Хошь к нам в общежитие? У нас во компания!.. Тетушки заверещали:

— Ну молодежь, до чего дошла... Додумался! И не стыдно?

Характеры обнаруживались сразу. В какой-то мере проявлялись даже социальные типы.

Когда мы уезжали, люди продолжали еще обсуждать и спорить. Разговор шел о жизни вообще...

Сюжет этот, признаться, никуда не пошел. Но главное, мы убедились в силе нового тогда приема.

И вот — «Ярмарка». Август 1968 года.

По течению ниже Саратова, там, где малая речка Камышинка собирает чистые ручьи для могучей Волги, прилепился к берегу Камышин-городок. Не велик, да знатен! Есть о нем в летописи строка. А потому доподлинно известно, что исполнилось Камышину как раз триста лет... Сначала я думал снимать просто «ситцевый городок». Построенный недавно огромный текстильный комбинат сразу резко увеличил женскую часть населения. Отсюда масса проблем.

Но когда узнал, что город собирается праздновать свое трехсотлетие, появилась новая идея. Я подумал сразу о народном празднике, гулянье, ярмарке. Как встарь. В Камышине — два города, разделенные рекою. В старой его части было много от прошлой русской провинции, какая то «милота», уютное разнообразие деревянных и каменных строений и вместе с тем — неприбранность и разляпистость полудеревенского быта. Городок мещанский, купеческий, из обыгранных Островским. А напротив современный: с фонарями и фонтанами, танцверандой и Дворцом культуры.

Смазливый юный городок. Новая его часть была четко спланирована, но безлика и бездушна, как большинство новостроек. Без особенного характера, без человеческого тепла. Да и жил здесь в основном народ пришлый, устроившийся работать на громадном текстильном комбинате, интересами которого и существовал теперь весь город. Разница между местными и приезжими чувствовалась сразу.

Это небесконфликтное соединение прошлого и настоящего. Не только во внешности, но и в складе человеческом побуждало рисовать картину более широкую, нежели просто праздник в Камышине.

Я себе думаю: старый город, новый город - напряжение?

Девчат в городе чуть ли не вдвое больше, чем ребят - напряжение? Люди приезжие с неустроенной судьбой, а тут веселье — напряжение?

Еще какое...

А там, где оно есть, возможна игровая ситуация. Только подбрось искорку...

Праздник!

В поле праздничного возбуждения проявляются характеры, просматриваются глубинные токи эмоций. Праздник выводит людей из комнат на улицы, то есть делает их доступными для кинокамеры. Праздник усугубляет настроение: грустные люди еще более грустят, а веселые веселятся. Праздник допускает остранение, а я искал форму для нового документального фильма — фильма-зрелища, веселого и забавного.

В игровом кино тогда много говорили об использовании документа. Я стал думать о том, как привлечь постановочные средства в документальное кино. Привлечь, не изменяя уже обретенной эстетике репортажа, то есть неподдельной, чистой документальности. Здесь я отказался от принципов безусловного фильма, потому что почувствовал необходимость условности почти театральной.

Из записной книжки:

Делаю «Ярмарку». По внешности пусть она выглядит забавой. А в сути своей — все-таки драма.

Кино по виду должно быть немного легкомысленным. Это ведь зрелище, народное зрелище! А слово «забава» мне нравится. Очень точно передает то, что необходимо сейчас документальному фильму.

Русский человек всегда был широк в веселье. Недаром на Волге до сих пор рассказывают байки про знаменитые ярмарки. Чтобы понять человека или даже целый народ, надо посмотреть его и в горе и в радости. Я так думаю.

Случай, то какой! Случай необыкновенный!

Только как все это поднять нашими хилыми средствами? В документальном кино того нельзя, этого не можно. Художник и то проблема. Я уж не говорю про затейников. Да их и вообще нет. Мы утратили секрет народного праздника. Я как раз давно сетую на то, что люди разучились веселиться. Почему? Надо понять почему.

У малых народов это есть еще в обычае. А у нас нет. Где-то по дороге потеряли. Обидно. Но тут тоже сигнал времени. Интересно, осталось хоть на доньшке это?

Нет! Обязательно попробую сделать ярмарочное действо. Может, откликнется у людей душа?

Город нуждался в самоутверждении, в привлечении к себе внимания. Удалось убедить местное руководство содействовать празднику. Решили провести подготовку самым широким образом. Для меня это была первая попытка заглянуть в национальные кладовые современной России. Проблема «ситцевого городка» оказалась лишь поводом.

И потом, это могло быть настоящее зрелище — кино! Ни один свой фильм я не начинал с таким азартом. Признаться, меня увлекала еще одна мысль. Много лет участвуя в самодеятельности, я пришел к печальному заключению, что самодеятельные артисты чаще всего из кожи вон лезут, копируя профессионалов. Это мало удается: и таланта не хватает, и школы нет настоящей. А между тем изначально у «самодеятельности» была другая роль: не над зрительской толпой со сцены давать концерты, а быть заводилами в самой гуще людской, запевалами, первыми танцорами — такие люди когда-то и на свадьбах играли и во всяких праздниках составляли главное ядро. На улице, на площади ими держалось веселье. И мне захотелось хоть на момент вернуть самодеятельность в людскую толпу. Что будет?

Надо сказать, что камышане накопили много талантливой самодеятельности в своих клубах. И руководили ими настоящие энтузиасты. Короче говоря, идея попала на благодатную почву. Вообще в таких малых городках люди давно соскучились по праздникам.

Впрочем, как раз это я и собирался проверить в фильме.

Группа ребят из клубной самодеятельности согласилась нам помочь. Конечно, все они — слесари, токари — не были вполне готовы к роли скоморохов. Но я всегда вспоминаю с благодарностью их бескорыстную самоотдачу этой работе, временами — подлинно народную талантливость. Без них картины бы не было.

Ребята надели белые рубахи, обули лапти, покрасились, намазались с помощью нашего гримера и, разучив наскоро песенку, сочиненную соавтором

сценария Радием Кушниковичем, двинулись ватагой в город.

«Граждане горожане!
Пришлые и прирожденные камышане!
Нашему городу — триста лет.
Слушайте! Слушайте!..
Постановил горсовет:
Праздник — на весь белый свет!
Слушайте! Слушайте!..»

Сначала люди в городе приняли скоморошьи пляски удивленно и с недоверием. Вероятно, был допущен психологический просчет. С чего, мол, на улице вдруг запели и заплясали ряженые? Это воспринималось просто как киносъемка. Тем более что наша камера в открытую следовала за скоморохами. Контакта со зрителями не возникло.

Снятый материал вошел в экспозицию фильма. Первый выход скоморохов не удался, потому что был слишком неожиданным, слишком странным. Город еще жил в будничном измерении. Но вот стали украшаться улицы. В общежитиях повсюду шли репетиции. Открылись ярмарочные лавки. Появилось ожидание чего-то необычного. В этой обстановке появление каких-то небудничных вещей стало уже восприниматься естественно.

На площади установили афишу: «Внимание! Внимание! В честь дня рождения — большой ситцевый бал! Конкурс на лучшего парня! Конкурс на лучшую девушку!» Камышане читали афишу, смеялись, обсуждали. А мы снимали и записывали скрытыми микрофонами их реакцию...

Мимо женских общежитий с бравой песней проходит строй солдат, прибывших на праздник. Наши длиннофокусные объективы направлены на окна...

Петушинные бои на площади, как водилось на ярмарках. И тут наблюдаем за зрителями...

В общежитии — диспут о любви. Никто не обращает уже внимания на камеру. Удастся снять много интересного. В таком текстильном городке ведь этот вопрос особенно острый.

Запомнился смешной и нескладный рыжий парнишка.

Что хорошего в моей девушке? Я скажу... Девушка моя некрасивая. Вот, буквальным образом некрасивая. (Сам смеется, и все смеются.) Моды она почти не придерживается. Ну, просто я нахожу в ней, как вам сказать... Душевная простота у нее. Если она полюбит человека, она готова просто душу отдать. За хорошего человека она в огонь и в воду пойдет. Это я знаю.

Из записной книжки

В городе девушки ведут себя бойко. Оторванные от дома, первое время они как бы празднуют свою свободу. Только потом приходит боязнь одиночества, тоска по домашнему какому-никакому уюту.

Я заметил эту печаль в глазах даже у самых развеселых на вид девушек. Это надо как-то изобразить в картине.

Чертово колесо! Какое страннее сооружение!

Девушки как птицы в клетке. Вверх — вниз, вниз — вверх. Крутится и скрипит жалобно. Что-то искусственное, невеселое в нем.

Впрочем, новое человеческое общежитие, созданное к тому ж административным путем, лишенное поначалу внутренних связей и обычаев, часто — тоже явление искусственное. Когда еще люди обживутся... Вообще в городе много забавного и много трогательного. Это быстро проявляется в условиях ярмарочного действа. Грусть и веселье ходят парочкой.

Есть люди, способные в момент рассказа к душевным переживаниям. Конечно, это особенность, редкость, талант. Но без поиска таких людей, готовых к самораскрытию, я не представляю себе работы над синхронным фильмом. Правда, и они раскрывают себя обычно тогда, когда затронуты их «болевы́е точки».

В картине есть несколько монологов. Все они сняты скрытой камерой. Спровоцированные неожиданным вопросом, эти монологи составляют целый пласт фильма.

Первая девушка:

- Дома окончила девять классов... Приехала, вышла из поезда. Вокзал такой маленький... Мне ничуть сразу не понравилось. Страшно... И как-то темно в городе. Зелени мало. А у нас (я с Луганской области), у нас же там зелень — Донбасс! На автобус села — девчонки такие грубые... Я у них спросила: «Как мне найти общежитие тринадцать?» Они на меня посмотрели внимательно: мол, новенькая, ничего, еще обтешешься среди нас... Документы у меня не приняли. Уже был набор полностью. «Уже всё. Опоздала», мне сказали.

После ко мне воспитательница подошла тринадцатого общежития (она в училище работает), взяла мои документы, автобиографию. «Пойдем к директору, говорит. Я поговорю с ним. Может, тебя еще примут».

Пошли мы с ней к директору. Она долго у него

Час сидела. Выходит и говорит: «Езжай домой и жди вызова». Ой! Я обрадовалась страшно. Кажется, в институт поступила. Ой!

Домой приехала, пошла на танцы. Девчонки: «Ну, чего? Поступила. Правда? Правда!»

Этот вызов ждала... Ой!.. Утром просыпаюсь... Мы в колхозе работали, ну временно, на уборке огурцы убирали, помидоры... Поеду! Скорей бы день проходил, скорей бы почта приходила...

И, наконец, этот вызов пришел. Ой! Радости было! Я смеюсь, мамаша плачет. Не пускала меня. Ну, прямо не пускала. А я говорю: «Нет! Я поеду!» Ну, интересно же! Ну, может, кто видел такое предприятие, а у нас дома, например, одни шахты. Я вообще такого никогда не видела. Да еще людей столько много...

Бывают же такие эмоционально щедрые натуры! В рассказе она то плакала, то смеялась. Так искренне, с такой доверчивостью говорила она, что я вовсе растерялся и забыл про съемку. Хорошо, хоть операторы не сплеховали...

Вторая девушка:

- Самый запомнившийся день рождения у меня был в двенадцать лет... Жила в поселке. Я там в детдоме была. Когда я пришла со школы в тот день, все выстроились против меня и стали петь песенку. А я стою, и мне не верится, что это в честь меня. Потом мне подарили такой букет цветов большой.

Я так люблю, когда мне цветы дарят... Потом шкатулочку под нитки цветные. Такая красивая... Потом от детдома мне испекли пирог. Я поделила, конечно,

всем; всех угостила. А потом... танцевали, пели, плясали...

И тут же заплясали скоморохи. Репетирует городская самодеятельность.

Кто-то подстегивает в мегафон:

— Веселее! Еще веселее! Заражайте всех весельем! Чтобы всем было радостно! Великолепно! Великолепно!

Третья девушка:

- А у меня все дни праздничные. Почему? Потому, что жить интересно, что ли...

Сейчас я живу с девочкой. У этой девочки умерла мама, у нее никого не осталось. Я ее просто удочерила. Живем мы с нею уже год. Девочка учится в восьмом классе, зовут ее Таня. Учится она как будто бы хорошо. В школе ее не ругают. Я хожу на родительские собрания, сижу вместе с родителями...

Живем мы интересно, весело. Никогда не скучаем. Таня тянется за мной. Я хожу, например, в самодеятельность. Она говорит: «Шура, я хочу с тобой тоже ходить». Пожалуйста! Она тоже скоро будет ходить в танцевальный...

Все это рассказывает девушка, которой самой едва исполнилось двадцать. Глаза искрятся чистотой и правдой.

Воскресный базар. Ряды полнехоньки. Народу не протолкнуться.

Горки яблок, груш. Арбузы, дыни, огурцы, помидоры, в общем, все богатства окрестности выложены на прилавки. Лица деловые, озабоченные. За каждую копейку торгуются. Бабки опасно оглядывают толпу, как бы под шумок не уперли городские мальчишки какое-нибудь яблочко.

Мужик уныло жмет саратовскую гармонь с колокольчиками, тщетно пытаясь обворожить покупателя.

И вот тут-то врывается на базарную площадь нежданно-негаданно ватага скоморохов... Пляшут, паясничают, дуют в свои дудки, прибаутки играют.

В первую минуту базар оторопел.

Мы опустили свои камеры, слабо представляя себе, что дальше будет...

И вдруг! Базар как бы очнулся, вздохнул разом и рассмеялся.

Через несколько минут площадь уже не гладела на скоморохов, а сама ударилась в пляс. И надо было видеть, как заголосила и пошла в круг какая-то бабуса, размахивая безменом. Или тетка с валенками в авоське закружилась, зачастила частушками. Мужик тот, с саратовской гармоникой, ничуть не готовленный нами, вдруг заиграл, да так весело!

Народ пел и плясал от души, как бывает иногда на счастливых свадьбах в деревнях. Надо сказать, что мы не были готовы снять такой выброс радости. Не хватало камер, не было пленки. И все-таки даже то, что мы успели сделать в первое мгновение истинно народного гулянья, стало самым дорогим эпизодом фильма.

Да, я представить себе заранее не мог, что в народе дремлет такая жажда праздника, такая озорная сила. Когда скоморохи шли теперь вдоль рядов, их буквально засыпали яблоками, грушами... Только что бабка какая-нибудь дрожала над своим лотком, а тут вдруг размахнулась и сыпанула весь свой спелый товар в гущу разыгравшейся ватаги. Оказывается, когда-то на Руси был

такой обычай — одаривать плясунов на ярмарках. И вот вспомнилось же!

Буйное веселье прерывается в фильме монологом пожилой женщины, которая только что яростно плясала на площади:

— Горького-то, я думаю, в жизни больше было, чем хорошего... Ходили по людям, милостыню просили... Нам подавали по кусочку хлеба, мы и тому были рады.

Когда мы подросли, нас мать к богатым определила — мыть полы, воду таскать. Мы таскали. Но они нам мизерно платили. Дадут каких-нибудь кусков — и всё... А что мы можем богатым сказать, когда нас у матери четверо, а она одна. Работала грузчицей и очень мало получала...

А когда семнадцатый год наступил, девчонкой я была. И вот я смотрела на свою мать, как она шла в рядах впереди. (Плачет.) И говорит мне: «Доченька, мы защищаем свою страну, чтобы нам было жить хорошо, счастливо», — говорит. А мы не понимали еще ничего. В семнадцатом году, считайте, я с восьмого года, сколько мне лет было?..

В людях я жила до шестнадцати лет, пока замуж не вышла. Тяжело было, горько даже... А после — вот проклятая эта война, гитлеровская... Чтоб ему там ни дна ни покрышки не было, паразиту, извергу! Вот здесь тоже хлебнули очень много горя такого... Но ничего, пережили. Всё пережили... и забыли все это.

Теперь жизнь наладилась. Теперь жизнь очень хорошая...

Я потом долго думал: почему на улице не вышло, а на базаре получилось?

Вероятно, «кинопровокация» легко удастся тогда, когда она созвучна естественному течению жизни, когда она не чужеродна для выбранного места действия и легко вписывается в психологическую атмосферу реального события.

В игровом фильме приходится решать проблему органичности соединения актера и документа. В документальном надо думать об органичности вымысла, постановочного элемента для реально взятой жизни. Конечно, такой элемент в документальном фильме инородное тело. До тех пор пока не найден способ соединения.

Как ни странно, мне представлялось более естественным не играть «под документ», а, наоборот, использовать постановочное начало как можно более откровенно. Да, игра! Да, театр! А рядом — смотрите, настоящая жизнь, без подделки. И наша игра нужна для того, чтобы глубже проникнуть в эту жизнь.

В самом конце фильма один из скоморохов наклоняется к камере и прямо говорит:

«Небылица в лицах, небывальщина! Небывальщина! Неслыхальщина!..»

После чего, вся невеста откуда взявшаяся скоморошья ватага уходит через мост и исчезает. (Я хотел еще, чтобы за ней в утренней дымке ползли поливальные машины, которые смывают последние следы праздника. К сожалению, кадр этот так и не вошел в картину.)

По существу, весь праздник в «Ярмарке» был развернутой «кинопровокацией». Оказавшись в необычной атмосфере народного действия, город, как мне кажется, проявился. А это уже путь к образу на экране.

Получилось местами смешное, местами грустное зрелище. Мы так и хотели.

Фильм снимали Виталий Чупин и Александр Щавлев. Звукооператором работал Вячеслав Щекутьев. Очень много для картины сделал ассистент

Валентина Ковалева.

Одних картина обрадовала, других возмутила. Некоторые документалисты так и не приняли моих скоморохов. Равнодушных не было.

Следующий фильм я делал на фольклорном материале. В Белгородской области есть удивительные села, где и старинный русский наряд хранят, облачаясь в него по праздникам, и песни народные еще поют. Картина получилась небольшая, без всяких формальных изысков, скромная.

Снимал для внутреннего душевного равновесия. Назвал «Звонкая сторона».

Критики остались недовольны. Мол, где проблема, где современности? Чудаки, право. Почему это они можно поэтам писать сердечную лирику, а нам, документалистам, в таком праве отказывают? я вот захотел просто воды напиться из чистого, ручья. Чтобы силы как-то укрепить. Разве позор?

Медленно водили хороводы в Иловке, голосили душевно. И мне стало хорошо и спокойно, я и зрителю хотел это внушить.

Из записной книжки:

Каждый человек должен ощутить себя в связи. Это в ранней юности я собирался жить только по-новому, только по-своему. Какая самонадеянность! Нет, корешки нужны. Я должен почувствовать, кем я был век тому назад, чтобы понять, кем станут внуки мои. Вот почему я стал внимательно разглядывать документы прошлого, свои, наши истоки. Все бабушки и дедушки жили до нас. Это только кажется, что ты сам по себе.

Из сценария фильма «Исток»:

Только что я был в России.

Так, понимая под этим целый строй ощущений, которые возникли во мне при посещении верховьев нынешней весною. Эти переживания пришли от речи, которую я слышал, от соединения лесов, полей и реки в определенный пейзаж, от вида деревень, городков и погостов, но главное — от судеб людей, с которыми свела меня дорога.

Путешествие мое началось в Осташкове. Хоть город и не стоит прямо на Волге, издавна царит он в тех местах, где берет начало великая наша река, и по праву открывает замечательную галерею волжских поселений. Вот иду я по Осташкову вечером — заря мягкая, кругом сирень, яблони цветут — и думаю: а ведь нет на земле города красивее, совершеннее в своем роде. Нигде, никогда не встречал я такой сочной русской картины. Не только храм — памятник, сложенный из красного, как бы горящего кирпича, — но даже самые что ни на есть обывательские домики ставились окрест, мне кажется, в каком-то восторге перед окружающим миром. Не город, думаю себе, а праздник народный.

У каждого народа свой обычай. Один славится порядком, другой кичится величию, третий щеголяет вкусом. И все это ладится в камне и дереве аккуратностью, надменностью или изяществом. А мы чем берем, русские?

Есть в городе Осташкове какая-то особая теплота. Будто смотрят на тебя все эти дома с резными ставенками, уютными крылечками, веселыми заборцами и приговаривают: «Заходи, милый, чего маешься?! Отдохни душой». Пройдешь по таким улицам, и невольно скажется в тебе желание добра. Добра и чистоты.

И вот что мне подумалось: надо в такие места совершать паломничество. Не за свежим ветром и ласковыми плесами, не для отдыха, а для работы по

укреплению духа и характера человека, для устойчивости. В какие быстрые времена мы живем! Кажется, все разом меняется, все заново строится. Но самый мощный научно-технический прогресс обязательно должен лечь на природу и характер народа. Иначе крепости не будет.

Нет, не на пустыре строится наша история. Испокон веку течет с Валдая Волга, испокон веку живет на ее берегах народ, у которого есть свой обычай и своя натура. Мысль эта и должна руководить фильмом...

Фильм «Исток» снимался летом 1975 года. Им открывался телевизионный цикл «Главная улица России», над которым работали разные режиссеры «Экрана».

Как часто в работе над картиной самое интересное остается за кадром!

Целый день добираемся к истоку Волги. От центральной усадьбы, что на берегу Селигера, к дальней деревне направили два трактора и комбайн. Мы прилепились к этому каравану. Дорога жуткая, размытая дождями, вся в колдобинах, идет вдоль нехоженого леса. Кругом красота первозданная. Мужикам, конечно, не до нее: техника скользит, того и гляди в овраг загремит — костей не соберешь. Отчаянно ругаясь, тащат друг друга.

Свечерело, потом луна вышла. Это чудище неуклюжее, комбайн, как пришелец из иного мира, покачиваясь, ползет по ухабам. А все-таки за полночь довели его до места.

Утром бабуся, что приютила нас, нажарила полную сковородищу белых грибов с картошкой и позвала, смущаясь: — За вкус не бярусь, а красоты ввалено... У самого истока — какой-то горожанин с малым пареньком. Не поленился, прошел пешком двадцать верст, а теперь объясняет мальцу, что есть для русского человека Волга. Долго стоят они на мостике, вглядываясь в чистый ручеек и заросшее осокой лягушечье болотце.

А окрест...

И добрая бабуся у русской печки, и хрипатая перебранка механизаторов, и заколоченные деревенские избы, и разухабистые туристы, и разрушенные монастырские стены, и веселые тракторы на краю поля, и говорок чистый, певучий, и голубые глаза, и голубая вода — все, всё вместе составляет исток реки. И прошлое, и настоящее, и будущее.

Вот он, Исток, который потом разольется главной рекой России. Снимай хоть целую картину, не сходя с места.

Только всего этого не заметит моя камера. А снимем мы красивый пейзаж. И заскользим вперед по касательной...

ЭТОТ УДИВИТЕЛЬНЫЙ СПОРТ

В наследство от расхожей кинохроники досталась нам привычка рассматривать жизнь с высоты птичьего полета. Но человека на общем плане разобрать нельзя так, фигура какая-то. Вот и получалась, на экране жизнь без страстей, без внутренних противоречий, без сомнений, без борьбы.

Я искал темы, где можно было бы рассмотреть отношения людей драматически. Так пришел к фильму «Этот удивительный спорт».

Фильм открывается перечнем действующих лиц — спортсменов, тренеров. Судьи, зрители, участники чемпионата страны 1970 года по фигурному катанию.

Так было на экране. Для меня фильм начинался иначе. Я вообще тогда не верил в спорт. Жалел, что целых два года на телевидении им занимался. Не любил болельщиков. Не сочувствовал спортсменам. Не понимал азарта ревущих стадионов. И начал поэтому работу без всякого энтузиазма, не представляя себе, что я смогу здесь сделать. Но студия просила выручить — принятый сценарий Дмитрия Полонского два года лежал без движения. А на телевидении, как известно, все принятые сценарии должны быть поставлены, во что бы то ни стало.

Мы начали бывать на тренировках. Спортсмены и тренеры приняли нас настороженно, почти враждебно. Работать специально на камеру у них не было возможности: наступал самый напряженный период подготовки к чемпионату. Мы пытались убедить их, что не будем мешать, снимая с малым светом, незаметно, у нас была подходящая для этого техника в руках.

Особенно Елена Чайковская смотрела на нас с недоверием. Потом, когда фильм был уже сделан, она, расплакавшись на первом просмотре, призналась, что мы ей показались сначала «ненастоящими». А для «ненастоящих» тратить драгоценное время не хотелось.

Вообще спортсмены не очень любят афишировать себя в те моменты, когда им не до публики. Тренировки проходили нервно, а наши герои привыкли не контролировать себя в это время. То, что нужно как раз для моей камеры. Но, повторяю, сначала они нам не доверяли и не хотели подпускать слишком близко.

Мы действительно старались держаться незаметно, и скоро к нам привыкли, то есть стали забывать о нас и вести себя натурально. Это было хорошо. Оператор Александр Летичевский понемногу начал включать свою камеру.

Татьяна Тарасова (на тренировке Моисеевой и Миненкова).

Ирочка и Андрюша, вот здесь поворот в медленной части. Ну, к нему же! Явно к нему. (Показывает Моисеевой.) Ну, посмотрите друг другу в глаза! Я разговора между вами не вижу на медленной части. Там поворот к нему... Для кого ты это делаешь? Для него!.. Повернись к нему, посмотри ему в глаза... Ты смотришь мимо глаз. Мимо глаз — это никого не волнует. С двадцать четвертого ряда видно, куда ты смотришь...

Первое время мы снимали мало. Да и то, что сняли, пошло в корзину. Материал не давался.

Только потом люди почувствовали к нам какое-то доверие и стали достаточно откровенными. Это в последний съемочный день Ирина Роднина расскажет нам:

— Родители меня отдали заниматься фигурным катанием в таком возрасте, когда я еще сама выбирать не могла. Сейчас я бы, может быть, и не стала заниматься фигурным катанием.

— Почему?

— Не знаю. Мне все время казалось, что я создана не для такого вида спорта. Мне больше нравятся такие... очень агрессивные виды спорта.

— Например?

— Футбол.

А первое время она вообще не желала с нами общаться. Как только наша камера устанавливалась у бортика, отъезжала в другой конец ледяного поля.

Я стал приглядываться к людям и удивился, насколько это характеры.

Момент был для нас действительно счастливый: никто не мог в начале соревнования предугадать результат, и этим обострялось соперничество. Но важнее другое. Это не столько состязание спортсменов. Это была борьба личностей. Борьба разных мироощущений в спорте и в жизни.

Станислав Жук добивался признания в фигурном катании атлетизма. Он сам катался так раньше, удивляя судей немыслимыми поддержками. Тогда его стилю предпочли изящество. Теперь фортуна склонялась в его пользу.

Чайковская — тонкая, нервная, артистичная натура, но нуждающаяся в самоутверждении. Она ставила программу и в танцах, и в парном катании как режиссер. Это была единая картина, где костюмы, музыка и фигуры составляли некое живописное целое.

Тарасова только-только находила самостоятельный стиль. Она еще совсем недавно каталась с Проскуриным и соперничала уже со своим бывшим тренером Чайковской, которая тренировала теперь Проскурина и Карелину. Чайковская шла от общего рисунка к частному. Тарасова искала рисунок, как мне казалось, внутри исполнителя, в этом пытаюсь определить себя.

Каждый по-своему был прав. Каждый утверждал себя, вступая в единоборство с другой позицией. Коньки поэтому совершенствовались очень быстро. Я думаю, что этот накал борьбы обеспечил нам первенство и на мировой арене. Но я не собирался делать фильм о спорте. Я хотел о людях.

Жук мне казался человеком жестким и страстным. У него лице что-то сохранилось от уличного мальчишки-главаря. Он был таким растерянным, когда дело касалось музыки или костюма для Родниной. Но это компенсировалось особым талантом. Он, казалось, буквально видел, как работают мышцы у спортсмена, выполняющего то или иное движение, и каким-то чутьем находил оптимальное решение в любой комбинации.

Жук работал мрачно, на постоянном взводе. Но именно во взвинченном состоянии прямо на льду он и придумывает головокружительные комбинации, которые принесут и приносят славу его ученикам.

Сначала просто невозможно было его снимать. Звукооператор срывал наушники с головы, когда Станислав начинал кричать. Наша техника не выдерживала таких модуляций.

Тарасова то старалась походить на классную даму, то становилась подружкой своих учеников.

Чайковская была непроницаема.

Виктор Кудрявцев — всегда спокоен, деловит. Постоянно сдерживал Сурайкина, который катался в паре со Смирновой.

Представление получалось пестрое. Мы понимали, что оказались в эпицентре страстей. Но как объединить все в картине одной мыслью или хотя бы одной конструкцией, не знали.

Автор написал сценарий под названием «Зимняя фантазия». А фантазия, как известно, позволяет очень многое...

Чайковская:

- Когда днем я сажусь составлять танец, то сделать, как правило, ничего не могу. Все приходит ночью. Катаюсь ночью, встаю с совершенно разбитой головой утром и выдаю какой-то хороший кусок. И так на протяжении месяцев четырех...

Мы снимали тренировки, то яростные, то монотонные. Потом задали зрителю риторический вопрос:

— Зачем эта круговерть изо дня в день, из месяца в месяц?

И тут же поспешили ответить в картине:

— Чтобы сотворить людям праздник. Но это была не вполне правда.

Спорт — жесткая штука. И они бились до седьмого пота вовсе не только ради воображаемого зрителя.

Спорт не был для них отдыхом или хобби. Чем бы они ни занимались помимо спорта, он в этот момент составлял главную, смысловую часть их существования. Это был труд совершенствования для самоутверждения. И каждому хотелось быть выше, точнее, быстрее, артистичнее остальных. Они были соперниками, и это было естественно. А мы по инерции приукрашивали.

Роднина и Уланов. Партнеры явно раздражали друг друга.

Жук пытался не обращать на это внимания. Играла бравурная музыка. Они проделывали четко свои спортивные элементы. Но невозможно было их снимать. Мы насиловали себя. Мы пытались изобразить из них дружную пару.

Получалось бледно и неинтересно. Тут я шел проторенным в документалистике путем: отбрасывал как второстепенное то, что, вероятно, и было главным. Ложный пафос музыки стал ложной частью и нашей, как мне кажется, довольно правдивой картины.

Понемногу, по крупицам мы пытались собрать портреты доев. Постепенно складывались роли. Но в целом картину я еще себе не представлял.

Помог мне, как ни странно, город — старая Рига. Однажды, уже перед началом соревнований, выдался свободный день, и я отправился побродить и подумать в одиночестве. Погода стояла пасмурная, сезон не туристский, поэтому в узких средневековых улочках людей почти не было.

Всматриваясь в тяжелые стены собора, я вдруг представил себе, что в этот день несколько веков назад какой-нибудь юноша молил здесь судьбу быть благосклонной к нему в завтрашнем поединке. А там — дама сердца дрожащими руками протянула ему свой амулет, надеясь, что он отведет смертельный удар в предстоящем бою. Я услышал топот всадника по булыжной мостовой... И спросил себя — для чего же благородный юноша шел на смертельный поединок? Не для забавы — в это я не верил.

Вероятно, для него это был путь доблести и чести. Может быть, единственная возможность самоутверждения.

Быть может, и для них сейчас это вопрос жизни и смерти

Я понял, что надо снимать турнир. По возможности, вскрывая характеры и борьбу страстей. А предварительные съемки пусть будут материалом для отступлений. Раз есть борьба, значит, есть и интрига. Турнир должен стать фабулой всей вещи.

Я вернулся в спортивный зал, и не узнал своих знаковых.

Звенели латы. Пела труба. На копье развевался Стандарт.

Шла последняя тренировка перед чемпионатом, последняя репетиция, На льду оказались сразу все будущие соперники. По бортикам в разных концах площадки стояли тренеры.

Жук стоял угрюмее обычного, сжимая в руке ненужный уже сейчас секундомер. Тарасова успокаивала Черняеву, которая необыкновенно вдруг испугалась, что не прокатает гладко программу. Тревожно смотрела

Чайковская. Ее измученное, бледное лицо разрезала рисованная улыбка.

Летичевский успел снять ее в этот момент. Один из самых точных портретов Елены Чайковской, так мне кажется.

Зрители уже заполняли трибуны. Турнир начался...

О, как яростно соперничали наши герои в эти минуты! И сколько сил прибавляло им соперничество!

Для зрителей они еще могли натянуто улыбнуться. Но за кулисами скрежетали зубами, плакали, истерично смеялись.

И, я заметил, это было не просто честолюбивое желание славы. Нет, я понимал, что они защищали свое достоинство. Это была борьба настоящих мужчин. Это была борьба женщин. Разыгрывались не места на пьедестале. Разыгрывалось человеческое счастье, отстаивалась любовь.

Внутри пар тоже шло соперничество. Скрытая борьба происходила иногда и между учителями и учениками. Борьба, которая совершенствовала их искусство.

Зрителю кажется обычно, что перед ним — милый, прекрасный танец. А на самом деле это ринг, где удары, может быть, не менее болезненны и страшны, чем в боксе.

Я уже видел, что спортивным танцем руководят страсти.

Моисеева и Миненков — это было свидание еще не проснувшихся детей. Уланов, Роднина, Сурайкин, Смирнова — уже разыгрывали первый акт какой-то шекспировской пьесы. Зритель еще не догадывался об этом. Но в их танцах появилось напряжение подлинных страстей.

Я думаю, что фигурное катание — это всегда маленькие спектакли о любви. Такой уж это вид спорта. Правда, бывает и здесь брак по расчету. Но тогда смотреть неинтересно.

Не стану описывать весь ход соревнований в подробностях. Два дня мы мучились и страдали вместе с героями. Фильм есть фильм. И пересказать его невозможно.

Мы старались поровну делить свои симпатии. Но картина, всё равно субъективный взгляд на событие. Вот трансляция — другое дело.

На монтажном столе я стремился «сыграть» в фильме героев так, как их увидел, как понял для себя. Хотел показать драматическое состояние соперников. Не игру мышц, а борьбу жизненных позиций. Столкновение личностей.

Картину я собирался назвать «Искусственный лед».

В конце концов, разве так уж существенно поле, на котором сполна раскрывает себя личность? Это соображение примирило меня со спортом навсегда.

И все-таки в фильме есть некая двойственность. Я ничего не хочу сказать дурного про опытного сценариста Д. Полонского. Нет, фильм в равной степени принадлежит и ему. Но вообще, мне кажется, двух авторов в картине быть не должно. Юридически соавторство — пожалуйста. Но автор может быть только один — по строю мышления, по концепции.

Либо сценарист должен раствориться в режиссере, либо режиссер полностью подчиниться сценаристу. Компромиссы ослабляют произведение. Творческая воля должна быть единой. И весь документальный материал подвластен этой воле. Тогда, только тогда можно выстроить цельное

произведение.

Я не сделал этот фильм так, как хотел. Не хватило мастерства и внутренней свободы. Мешал вопрос: а можно ли? И хотя наша работа получила на международном фестивале спортивных фильмов в Кортина-д'Ампеццо главный приз, я убежден, что это был еще не спектакль документов, а черновой прогон — всего лишь репетиция.

После этого фильма я всюду искал в документальном материале «игровой момент». Искал, понимая, что «игровой момент» возможен в любой теме. Надо лишь увидеть подлинную жизнь своих героев, увидеть, чего они на самом деле хотят, чего добиваются.

Когда-нибудь кто-нибудь снимет такой спектакль до конца.

МОНОЛОГ КРИТИКА

Однажды у меня со знакомым критиком, который часто пишет газетные рецензии, был разговор. Я записал его по памяти. Критик говорил:

— Я сторонник разумного документального телекино, то есть такого, которое, прежде всего, возбуждает мысль, а не чувство. Чтобы возбудить мысль, необходимы новые факты, нужна широкая и объективная информация.

Мне не требуется художественная форма, она только затрудняет восприятие реальных фактов. Мне вообще не нужно, чтобы между мной и фактом стоял кто-то — художник, интерпретатор. Пусть сядет где-то сбоку и, если ему так хочется, высказывает свои суждения или проявляет свои чувства. Лишь бы он не заслонял мне реальный мир.

Когда мне захочется посмеяться или поплакать, я пойду в театр, в цирк, в кино на игровой фильм, наконец!

Пожалуйста, вы можете эти зрелища доставить мне на дом с помощью телевидения. Я вам буду только благодарен. Но документальный телефильм это уж, извините, другое. Это работа для моего ума, способ познания реальной жизни не через субъективные ощущения автора, а напрямую.

Для меня телефильм это телескоп, с помощью которого я изучаю мир. Изучаю, обратите внимание, не чужими глазами, а своими. Телефильм это окно в мир, через которое я могу увидеть решительно все, что мне интересно, как люди живут, как работают, как поступают в том или ином случае...

Конечно, я вижу все это благодаря вам, документалистам. Так что вступайте в жизнь, исследуйте, ставьте вопросы, фиксируйте ответы. Только не подсовывайте мне заранее ваших выводов.

Идеальный случай документального телекино, по-моему, выглядит так: я, зритель, отправляю киноэкспедицию на место, которое меня интересует; корреспондент постоянно поддерживает со мной связь, транслирует мне факты, с которыми сталкивается; я по прямому проводу посылаю ему запросы: посмотри это, спроси то. Забота корреспондента добыть для меня максимум информации.

Моя киноэкспедиция работает так же, как, скажем, экспедиция геологов. Они добывают мне кусочки породы, а я уже анализирую их в своей лаборатории. И обхожусь без всяких художественных красот. Без учителей и назойливых комментаторов. Я не ребенок. Сам разберусь, что к чему...

ШАХТЁРЫ

Голос за кадром:

Только что они были в лаве. Не остыли еще. Не проходит это сразу — напряжение всей смены.

А что было? Так, обычно. Ну, там головку транспортера завалило... В нижней нише стойки выбило... Порожняка не давали, это уж как водится...

А девяносто вагонов накачали. В общем, план есть.

Да... не отпускает лава. Держит. И так всякий раз после ночной смены, когда клеть летит, как сумасшедшая, с горизонта восемьсот восемьдесят на-гора...

В работе проявлялись характеры.

Так начинается фильм «Шахтеры». А познакомились мы с нашими героями, можно сказать, случайно. Ездили по разным шахтам. Никак не могли остановиться на объекте будущих съемок. Были и на Трудовской, как раз в тот момент, когда Иван Стрельченко поставил новый рекорд. Работали там люди хорошо. Но слишком уж часто снимали их разные корреспонденты. А это вредно, если задумываешь серьезную картину.

Нет, материал надо искать нетронутый...

Нам хотелось сделать фильм о простом рабочем человеке, не обремененном лишней славой.

И вот однажды сценарист Леонид Дмитриев вернулся после долгих дневных поисков, уставший от шахтерского гостеприимства, так сказать, ни жив ни мертв. Но в руках сжимал фотографию Петра Брухалю. Со снимка смотрел высоколобый большеглазый человек с застенчивой улыбкой.

Утром мы помчались на шахту. Брухаль еще не вернулся с ночной, так что познакомились сначала заочно.

Парторг шахты нам сказал тогда:

— Он не совершал подвигов. Нет у него и мировых рекордов, как у Ивана Стрельченко. Но вся жизнь Петра Мартыновича Брухалю на нашей шахте — это беспрерывный двадцатилетний подвиг.

А редактор местной многотиражки добавил:

— Беритесь, ребята, не пожалеете. Народ в бригаде у него что надо.

Мы взялись. Потому что шахта была особенная. Потому что люди здесь работали как на войне. И еще потому, что у Брухалю в жизни оказались такие чистые голубые глаза...

Вообще-то в этой шахте по нормам техники безопасности снимать нельзя: шахта взрывоопасная. Глубина больше тысячи метров, жара в лаве под сорок, повышенное горное давление. Недаром каждый день трясут пласт взрывами, предупреждая выбросы. Но берут они знаменитый смоляниновский уголь, по сравнению с которым любой другой уголь просто солома, как тут говорят.

Никто из документалистов никогда здесь не снимал. Нет даже фотоснимка в лаве. В самом начале, когда мы только приехали, какой-то молодой шахтер сказал: «Да не снимете вы ничего, порошу не хватит. Сделаете липу. Я этих фильмов во сколько посмотрел в кино...»

Разговор запомнился.

Работу над сценарием начали с того, что провели в лаве с бригадой Брухалю смену. Сценариста и режиссера встретили под землей весело. Когда мы ползли на карачках из конца в конец лавы (а это более ста метров), задыхаясь от жары

и откровенно испытывая ужас, шахтеры по-доброму над нами подтрунивали. Я бывал раньше в шахтах, но такого, как здесь, вообразить себе не мог.

Нас тогда поразили люди, наши будущие герои. Под землей, в работе они ощущали себя настолько свободно, раскованно, настолько ярко проявлялись сразу характеры, что захотелось писать не очерк, а пьесу.

Бригада образовалась несколько лет назад, в особое для шахты время. Вот как об этом рассказал в фильме начальник участка Скоробрещук:

— Стоял вопрос или закрыть Смолянку, раздать людей по другим предприятиям, или открывать новую лаву.

Начали мы прохождение разреза. Сразу, с первых шагов очень большие выбросы.

Люди сидят на поверхности. Передают: выброс. Где выброс? В четвертом западном разрезе.

Брухалю поручили создать бригаду и пройти этот разрез. Бригада слагалась из добровольцев. Таким образом, общность людей рождалась не посторонней волей, а по каким-то внутренним закономерностям, по родству натур.

Мы, документалисты, склонны обращать внимание на внешнюю общность людей (скажем, жильцы одного дома в большом городе), хотя в ней сочетание характеров часто случайно и не позволяет поэтому сложить цельный образ. Здесь же сама жизнь произвела отбор. И мы стали интересоваться не столько производством, сколько внутренним миром наших героев.

Все они гордились своим трудом, который и в самом деле не каждому по плечу. Им нравились эта размашистость и независимость, с которыми вынуждены считаться шахтерские семьи. По всем параметрам шахтерское дело их устраивало и, что немаловажно, они оказались в этом деле способными. А как же иначе формируются в наше время цельные натуры, если не в согласии дела и человека? Они с великим удовольствием пели давнишнюю песню композитора Флярковского:

«Только тот знает солнце и высокое небо, Кто поднялся с утра на-гора».

Из записной книжки:

Думаю, что я не настоящий журналист. Признаюсь в этом без ложной фанатерии, но и без досады. Констатирую факт. Не дано.

Когда работа требует от меня журналистики, чувствую себя не в своей тарелке, долго мучаюсь, пытаюсь подделываться, но ничего путного не выходит. Роль чуждая. Не хватает профессиональной любознательности - побольше разузнать, разведать, получить максимум информации...

Куда бы меня ни завлекала судьба документалиста, я вступаю сознательно или бессознательно не в отношения «журналист — материал», а в реальные отношения с людьми. А знакомиться с новыми людьми мне трудно, не в характере легкость общения. Тут я многим своим коллегам могу позавидовать.

Так что мне часто приходится себя подталкивать, подгонять: пойдешь поговори, узнай, посмотри.

И дело было бы совсем скверно, если бы во мне не выработался другой механизм, помогающий в работе. Некий компенсатор журналистской неактивности.

Всякий раз, в любой ситуации, в любом круге общения я стараюсь

уловить, а потом воспроизвести всеми известными мне средствами как можно точнее свое ощущение от объекта будущих съемок. Момент истины для меня в том, насколько соответствует изображению полученному впечатлению. Не преувеличивать это впечатление, не камуфлировать его, не изменять своему внутреннему состоянию. Вот что важно в работе.

Поэтому, делая фильм, я не столько пытаюсь овладеть окружающим, сколько предоставляю возможность окружающему овладеть мною. Не напрячься, а, наоборот, освободиться от напряжения, расслабиться надо в общении с возможным героем. Не ты, а он становится ведущим в общении.

Вероятно, я многое упускаю при таком подходе в плане широкого и всестороннего знания объекта. Зато, мне кажется, иногда принимаю «слабые токи» отдельной личности, тонкие душевные вибрации, скрытые при насильственном журналистском вторжении в ее мир.

Снимать синхронно шахтеров нелегко. Говорить они не мастаки. Оказавшись в непривычной среде, смущаются, и тут уж из них слова клещами не вытащишь.

Необходимо было продумать в деталях технику съемки, чтобы не стращать людей камерой и микрофоном.

Мы оборудовали наскоро небольшой угол на шахте, повесили взятый в клубе занавес, оставшийся от новогоднего оформления. Там, я помню, зайцы, медведи и волки вокруг елки плясали. Вырезали в этом хороводе дырочку для объектива и спрятали всю кинопольку за занавес. На съемочной площадке остался я, свет был прицелен заранее.

И вот сидит рядом со мной Петя Брухаль, и мы разговариваем, как вчера разговаривали с ним дома, как позавчера на ставке (так называют здесь запруду, около которой любят отдыхать шахтеры). Никто не командует: «мотор!», камера включается и выключается по условному сигналу. Так мы сняли основной синхронный материал.

Я заранее предполагал, как будет Брухаль реагировать на тот или иной мой вопрос. Я знал его реакцию. Какие слова он скажет, не знал, но их смысл и эмоциональный строй были уже предсказуемы. Как хорошо, что мы не торопились с синхронными съемками, откладывали их и начали снимать только после того, как люди к нам привыкли!

Мы приезжали каждый день на шахту, ставили свою камеру и... не снимали. Или снимали какой-нибудь незначительный пейзаж.

В наших сметах не предусмотрено на это время. Но я уже взял за правило не спешить со съемкой. Материал должен лечь на душу. Да и мы должны по сердцу прийти к материалу.

Мы выбрали для фильма часть бригады. Одно звено. Люди в этом небольшом общежитии показались нам наиболее характерными. Вероятно, они каким-то образом дополняли друг друга. Они были связаны между собой не только общим делом, но и каким-то внутренним расположением. Надо было довериться природе этого собрания разных людей и как-то психологически его объяснить в картине.

В них был азарт добытчиков. Если не ладилась работа под землей, они поднимались на гора злые как черти. При удачной смене никакая усталость их не брала. Тут же учиняли на ставке праздник. А так как удачных смен было больше, то праздновали почти каждый день.

Они жили по-мужски, но в них, как ни странно, сохранялось много детскости. И плакали и смеялись они очень искренне.

Я помню, как на выбросе погибли два человека. Хоронила шахта. Был предпраздничный день, уже вывесили флаги и лозунги. В хмуром осеннем дне медленно двигалась через весь поселок процессия. Гробы несли на руках. Впереди процессии шла девушка и обрывала цветы. Лепестки ложились на мокрую скользкую мостовую. Несли портреты погибших, потом венки. Когда поравнялись с шахтой, гробы подняли на вытянутых руках. Оркестр перестал играть. Слышно было только шарканье сотен ног по мостовой. Шли ровно, торжественно, молча.

Для семей погибших пустили шапку по кругу. Давали помногу, хотя и государство помогает семьям шахтеров полной мерой.

Я думал, что мрачная атмосфера несчастья еще долго будет владеть людьми на шахте. Ничуть. На следующий же день работали как обычно. Ругались, смеялись, про выброс молчали.

Понимая, что остродраматические события вряд ли придутся на съемочный период, мы решили построить фильм как документальную бытовую пьесу.

На окраине рабочего поселка, на улице Беранже (есть такая!), в доме № 28 проживала молодая шахтерская семья, Лариса и Володя Исаковы. Лариса работала медицинской сестрой. Захлебываясь от счастья, они рассказали нам, как переписывались целый год ежедневно, пока не встретились, когда Володя вернулся из армии.

Мы сняли их рассказы порознь, а потом соединили в параллельном монтаже всю сцену.

Лариса:

Это было тридцатого мая в прошлом году. Я была па работе, дежурила в день. Только вернулась с адреса, как раз у дверей слышу голос диспетчера: «Минуточку, минуточку подождите, вот она вернулась с адреса. Лариса! Тебя к телефону». Я подхожу, беру трубку: «Я слушаю...»

Володя:

- Я говорю: «Здравствуйте!» Она говорит: «Здравствуйте». Не узнала, что это я. Откуда ей знать, что я приехал! Я говорю: «Вы знаете, кто с вами говорит?» На «вы» начал...

Лариса:

- Слышу, мужской голос. Такой какой-то незнакомый показался мне сначала. «Лариса, это ты?»

Володя:

- Я говорю: «Это Володя». Она: «Ох, Володя...», и больше я ничего не слышал в трубку. Она или трубку положила, или не положила... что она делала, я не знаю. Я: «Лора, Лора, Лора...» Потом говорит: «Да, да» — и плачет, слышу, в трубку...

Лариса:

- Он говорит: «Это я. Я приехал». Я говорю: «Откуда ты?» Он: «Я уже из дома звоню, от соседки. Через пять минут буду у тебя».

Володя:

- Ну, я раз, вскочил, прибежал на трамвайную остановку, смотрю — трамвай.

Лариса:

- Я повесила трубку, все сразу на работе: «Лариса, что случилось?»

Володя:

- Ну, встреча знаете какая была! Я захожу в «Скорую помощь», она убежала в другую комнату... потом как выскакивает... Ой боже!..

Не знаю, смогли бы актеры сыграть такую сцену в кино или нет. Каждая деталь воспоминания переживалась Володей и Ларисой заново. Я думаю, что эпизода бы не получилось, если бы мы снимали их вместе. Они бы помешали друг другу.

Такие монтажные сцены кажутся мне сильным приемом в документальной пьесе. Тогда для себя я испробовал этот прием впервые. В фильме есть еще один семейный эпизод. Мария Брухаль жалуется на свою женскую долю. С тех пор как Петр стал общественным деятелем, он мало уделяет внимания дому. Петр оправдывается неловко.

Драматургически этот разговор должен был быть антитезой эпизоду со счастливой парой. Так было в жизни, так мы старались показать и в нашем фильме.

Банальная для игрового кино ситуация в документальной форме кому-то вдруг показалась неприемлемой. Как же так: герой фильма и вдруг неважный семьянин? Да и как может жена быть недовольной, если муж успешно продвигается по общественной линии?

Смешно? А нам было совсем не смешно. Помню, как один донецкий начальник говорил во время просмотра своей супруге: «Разве ты не такая же Мария Ивановна?» А потом все требовал, чтобы мы убрали этот эпизод из фильма.

Да, к документальному кино относятся иначе, чем к игровому...

А в работе Брухаль был действительно горяч и прекрасен. У него вдруг прорезывались прямо чапаевские интонации :

- Ну вот, допустим, где-то зарубился комбайн, в нижней нише — трудное, плохое положение. Где должен быть бригадир? Вот там и должен быть бригадир! И показать, как надо подкрепиться.

Обаятельная, застенчивая улыбка. Голубые глаза. В чем-то сильный, в чем-то слабый...

Сложная штука человек! И надо показывать его таким, какой он есть на самом деле. Во всяком случае, в документалистике.

Брухаль:

- Я не знаю почему, и на работе у меня такой характер и дома. Я не могу, когда медленно мне борщ дает Мария Ивановна, еле-еле подтягивает. Должно быть, все так, принесла борщ, чтобы он аж горел. Вот это работа! Я говорю: если бы ты в мою бригаду попала, я бы тебя выгнал. (Смеется.)

Параллельный монтаж — вообще главный конструктивный принцип в этой картине. Параллельно идут рассказы шахтеров о своей профессии, параллельно монтируются труд под землей и городской праздник в конце фильма и т. д. Композиция строится вне течения времени. Эпизоды не определяются в системе временных координат. Только единое пространство, единый круг действующих лиц. Пространственная композиция как раз очень нуждается в параллельном монтаже, чтобы было ощущение поступательного движения фильма.

Правда, для такой конструкции нужен постоянный импульс напряжения. В фильме он есть. Каждую минуту на шахте мог случиться выброс. Зритель об этом знает.

Весь месяц наш директор картины Захар Хотимский страдал. Пытался изготовить в мастерских световую гирлянду по правилам техники безопасности. Дважды мы спускали эту многопудовую гирлянду вниз. Приходилось несколько километров топать пешком по душным штрекам. Выбивались из сил. Но этот взрывобезопасный свет, как заговоренный, отказывался работать под землей.

Сроки кончались. Мы просто не знали, что делать.

Директор шахты уехал в отпуск. Решать должен был главный инженер Борис Севостьянов — человек смелый, бывший велогонщик.

Однажды он сказал:

- Ладно, разрешу вам снимать с открытым светом. Только в моем присутствии. Если что случится — по крайней мере, отвечать не придется. Но вы особенно не дрейфьте. Мы воздуху дадим побольше, опытного дозиметриста поставим, проверять будем тщательно. Так что, если выброса не будет, все обойдется. А насчет выброса это, как говорится, только богу известно...

Тут главный инженер коварно усмехнулся, вероятно, рассчитывая, что мы все-таки откажемся от этого сомнительного предприятия. Хотя нет, не знаю. Слишком уж здесь гордились тем, что снимается фильм не на какой-нибудь из всесоюзноизвестных шахт, а на скромной «17-17 бис».

Выброс случился около девяти часов утра. Мы только что приехали на шахту и вдруг душераздирающий вой сирены.

У ствола мы оказались раньше горноспасателей. Вниз нас, естественно, не пустили. У входа в шахту столпился набежавший народ. Стояли молча.

Какая-то женщина отчаянно всхлипывала. Ее поддерживали, а она все пыталась сесть на землю. Говорили, что муж ее ушел в утреннюю смену.

Никто не знал еще, что там случилось. Вдруг кто-то заметил:

- Да вон он идет, чего ж ты...

По дорожке шла какая-то фигура в длиннополном черном пальто. Женщина как-то встрепелась и побрела навстречу мужу. Они сошлись молча. Молча он взял ее под руку, и они пошли медленно от людей в степь.

Почему-то он, видно, не спустился со своей сменой, остался. Говорили: судьба...

Это было так страшно. Мы не снимали.

Я все время готовил группу к неожиданностям на этой шахте. У нас всегда была в запасе пленка. Но мы не были еще готовы к тому, чтобы снимать такой документальный фильм.

Подробности о происшествии мы узнали от пострадавших спустя некоторое время. Этот материал в картину вошел. Хотя с трудом.

А в самой лаве мы все-таки съемку провели. И с открытым светом.

Во время съемки случилось несчастье прямо на наших глазах. Стойка была плохо закреплена, обрушилась кровля, и тяжело ранило одного шахтера. Мы остановились. А начальник участка нам сказал:

- Ребята, делайте свое дело. Ничего... У нас так бывает.

Раненого вынесли из лавы. А мы продолжали снимать, понимая, что второй раз никто нас сюда не пустит, да и у самих вряд ли хватит смелости на это. Больше всех старался наш директор. Он и свет держал и оператору помогал

перезаряжаться прямо в лаве.

А на пленке эти кадры ни на кого впечатления не произвели. Сколько раз показывали уже, как добывают уголь под землей. И комбайн ходит, и крепь переставляют. Ничего особенного. Не объяснишь же зрителю всей сложности съемки именно этих кадров.

Зато когда специалисты-угольщики смотрели фильм на своей конференции, то они так и не поверили, что мы снимали смоляниновский пласт на глубине тысячи метров. Решили, что это просто хитрость кино...

В документалистике так часто бывает: обыкновенное удивляет, а необычное кажется обыденным. Приходится помогать себе закадровым текстом. Да и то... Можно показать сноровку людей. Можно объяснить работу и технику. А черный, липнувший к лицу ветер? А каменный жар пола и кровли? Как тут покажешь, что все кругом дышит, потрескивает — и все-таки держится. Держится! Как объяснишь, что так вот не день, не два, а всю жизнь, кроме выходных? Ну и праздников, конечно...

Фильм с увлечением снимал Александр Летичевский. Храбро записывал звук Анатолий Шергин. Армен Джигарханян от души читал авторские монологи.

А для того чтобы стать документальной пьесой, фильму не хватило действенного сюжета. Он получился описательным, по конструкции остался очерком. Правда, по разработке характеров, как попытка выделить из документа типичное для строительства образа это был для меня определенный шаг вперед.

Зрители смотрели картину с интересом, ее премировали на фестивалях, ласкала критика, потому что удалось показать не только внешнюю сторону жизни героев, но и заглянуть в душевные подвалы личности. Во всяком случае, такая задача и ставилась в этой работе.

Интервью, взятое автором у двух вымышленных персонажей.

— Что вы думаете о создании образа документального героя на экране?

Хроникер:

- Документальный герой для меня — это вовсе не обязательно отдельная личность. Чаще это какая-то общность людей, будь то завод, стройка или село. Моя камера погружается в определенную социальную среду. Я пытаюсь передать атмосферу этой среды. А отдельная личность — часть всей картины.

Но даже если я делаю портретный очерк, то, откровенно говоря, никогда не ставлю перед собой цель создать образ. Я просто стараюсь показать человека в разные моменты его жизнедеятельности, в разных ситуациях. Он работает, выступает на собраниях, отдыхает, как ему нравится, — а моя задача заключается в том, чтобы естественно зафиксировать все это. Я показываю его лицо, руки. Он может высказаться по тому или иному поводу — в моем распоряжении синхронная камера.

Пока снимаю, стараюсь быть невидимкой. Фиксирую наиболее яркие моменты. Конечно, стараюсь снимать выразительно, даже красиво. Потом выстраиваю материал в логической последовательности. Что-то беру в картину, что-то уходит в отсев. В общем, я стремлюсь дать о герое побольше информации. Но не считаю для себя возможным (да, по совести, и не умею) анатомировать живую личность. Если бы я хотел заниматься личностью, пошел бы в актерское кино...

- Значит, вы показываете в своих фильмах не личность, а общественное лицо?

Хроникёр:

- Да, конечно. Для документального фильма этого вполне достаточно. Я не лезу со своей камерой, микрофоном и светом в душевную жизнь человека. У нас, мне кажется, и средств таких нет, чтобы живописать отдельную личность и все тонкости характера. И потом, чтобы узнать человека по-настоящему, надо с ним пуд соли съесть. А хроникер должен снимать — жизнь ведь не ждёт.

- Как строятся ваши отношения с людьми, которых вы снимаете?

Хроникер:

- Как правило, я знаю о них немногим больше того, что содержится в моем фильме. Я для них некто с телевидения и только. Конечно, иногда у нас завязываются дружеские связи, но к фильму это отношения не имеет. Нравится мне человек или не нравится для съемки это безразлично.

Моя забота состоит в том, чтобы зритель увидел героя таким, каким его видят окружающие люди, каким увидел бы его любой, окажись он на моем месте. Пусть иногда говорят, что мои фильмы несколько скучноваты. Зато они правдивы. А жизнь, знаете, не театр...

Публицист:

- У меня несколько иная позиция. Я не очень понимаю, зачем нужно снимать «картинки из жизни». Так называемые портретные фильмы меня тоже интересуют весьма мало. Для меня главное — проблема.

- Как же вы в таком случае выбираете героя?

Публицист:

- А я не выбираю. Он приходит ко мне вместе с проблемой, которая ставится в фильме. Я предоставляю ему трибуну, он высказывается с экрана как очевидец или как специалист. То, чего не смог сказать он, я дополню.

Конечно, прекрасно, если мой герой к тому же яркая, запоминающаяся личность. Но, к сожалению, так бывает далеко не всегда. Герой нужен мне по делу, а не сам по себе. Остальная его жизнь меня не касается. По-моему, если проблема взята острая, животрепещущая, то от героя требуется лишь одно — донести ее до зрителей.

Я строю свой фильм как систему доказательств. Стараюсь дать зрителям материал для определенных выводов. Поэтому и от героя добиваюсь ясности мысли и краткости изложения.

- Как же вы поступаете, если человек отстаивает правильную точку зрения, а лицо у него противное, не внушает доверия?

Публицист. Не беда. Мне важно, чтобы герой умел обосновать свое мнение. А какой у него при этом нос или прическа вопрос второстепенный. В конце концов, убеждает не физиономия, а мысль. Вспомните, кстати, Сирано...

- Значит, личность героя вас не интересует?

Публицист:

- Так сказать нельзя. Я понимаю, что с экрана проблему лучше раскрывать через конкретного человека, тогда она становится ближе зрителю. Поэтому я все-таки ищу такого героя, который может острее других поставить проблему.

- Как вы представляете себе идеальный вариант своей работы?

Публицист:

- Идеальный? Пожалуйста... Острая, общественно значимая проблема. Борются разные мнения. Бесы склоняются то в одну сторону, то в другую. Автор ведет журналистское расследование. Если у него складывается собственный взгляд на пути решения проблемы, он стремится подвести к нему зрителя. При этом фильм строится так, чтобы истина добывалась в споре. По следам публицистического выступления принимается решение.

Считаю высшей наградой, если моя работа публициста приносит конкретный результат.

ВАШЕ МНЕНИЕ ПО ДЕЛУ...

Я окончил в свое время юридический факультет, но фильмов «по специальности» никогда раньше не делал. Это был мой первый опыт.

...Зал судебных заседаний наполняется публикой.

От автора:

- Процесс должен был открыться в понедельник, в одиннадцать часов утра. Этого дня мучительно ожидали все: одни с естественным желанием, чтобы все как-нибудь побыстрее кончилось, другие, надеясь получить ясность в этом странном деле.

Судья:

- Судебное заседание Черемушкинского народного суда открыто. Слушается уголовное дело по обвинению...

На скамье подсудимых сидят мальчишки, только что окончившие школу (один еще учится в девятом классе). На вид симпатичные, милые ребята, они охотно отвечают на все вопросы судьи.

От автора:

- В зале суда посторонних не было. Мест едва хватило для тех, кто действительно был причастен к этой драме.

Здесь были родители, именуемые судом законными представителями несовершеннолетних. Здесь были школьные учителя. Здесь были одноклассники подсудимых.

Камера пристально вглядывается в лица сидящих в зале людей, потом в подсудимых.

От автора:

- Следствием по делу установлено. Вечером первого августа, накануне экзаменов в институт, они впятером собрались на квартире. Примерно в 10 часов вечера двое улеглись спать, а трое вышли на улицу, предварительно захватив с собой клинок топора и нож. Они прошли через весь двор к дому, где жила их бывшая одноклассница Таня. Ни Таниных родителей, ни самой Тани в это время в Москве не было. Впрочем, на суде молодые люди будут утверждать, что они этого не знали.

Они поднялись по лестнице. Якобы звонили, якобы стучали. Естественно, им никто не ответил. Тогда они взломали топором дверь и вошли в квартиру. Подсудимый:

- Виновным я себя признаю частично. Потому что я не считаю, что совершил кражу личного имущества. Я просто совершил хулиганский поступок.

От автора:

- Вещи они связали в два узла, отнесли на квартиру, а наутро перепрятали их в лесу. Общую стоимость украденного следствие определило на сумму в 500

рублей.

По существу, каждый судебный процесс это непридуманное драматическое действие. Поэтому судебное разбирательство так часто становится сюжетной основой произведений театра и игрового кино.

Строя фильм на материале уголовного дела, мы могли бы ограничиться трансляцией из зала суда, сопроводив ее авторскими ремарками. Получился бы проблемный репортаж, какие часто делает теперь телевидение. Так, возможно, и я поступил бы раньше, руководствуясь теорией безусловного фильма. Но теперь ограничиться трансляцией я уже не хотел. Тем более что уголовное дело, подлежавшее рассмотрению, выглядело с точки зрения юридической несложным.

Подвыпившие мальчишки, квартирная кража, украденные вещи обнаружены следствием, обвиняемые фактов не отрицают...

Непонятно было другое, как могли эти молодые люди совершить поступки, которые привели их на скамью подсудимых? Вот что казалось неожиданным, требовало объяснения.

Дети росли в благополучных как будто бы семьях. Учились в образцово-показательной школе. Да и сейчас, оглушенные страхом наказания, они вызывали скорее жалость и сочувствие, чем негодование.

Нам представлялось, что рамки судебного разбирательства следует расширить. Это и определило форму картины.

Прежде всего мы собрали одноклассников подсудимых. Они были настолько потрясены случившимся, что разговаривали с нами, не обращая внимания на микрофон и камеру. Фильм снимал оператор Игорь Свиридов, звукооператор Константин Ионидис.

Первая девушка:

- Сидишь с ним на уроке. Всегда: «Светочка, Светочка...» Ну, бегал на переменах. Подумаешь! Все бегает! Даже удивительно: недавно бегал на переменах, учителя ругали — и вдруг на скамье...

Вторая девушка:

- Ко мне пришла Галя Ануфриева и сказала, что будет суд. Я как-то приняла это сначала за шутку и рассмеялась, говорю: «Да хватит тебе!»

Третья девушка:

- Я просто не поверила. Пошла на кухню, стала мыть посуду. Посуду я всю перебила, а у меня тряслись руки. Думать я ни о чем не могла. У меня до сих пор такое состояние, как туман какой-то.

Четвертая девушка:

- Не могу... Бывают ребята, у них на лице написано, что на подлость способны, а этот — нет. Не мог он сделать такое сознательно. (Плачет.) Не мог. Возвращаемся в суд, чтобы выслушать показания родителей обвиняемых.

Отец Жени:

- В пионерском лагере он часто бывал, несколько сезонов подряд ездил. Там о нем всегда хорошо отзывались. Грамоты соответствующие привозил. В школе у него по стрельбе и по военной подготовке все тоже было хорошо. В соревнованиях участвовал. Любил на гитаре играть... Книги читал... Я ему рекомендовал литературу. По тем беседам, которые я с ним проводил, мне было ясно, что он на правильном пути. Так что все это неожиданностью для нас

является.

Мать Сергея:

- Он очень увлекался техникой. Очень увлекался. Все время паял, все время мастерил что-то. Мы ему не отказывали даже в том, чтобы купить схемы для транзисторов. Он сам собирал транзисторы... Были дни рождения, все эти мальчики бывали у нас на рождениях. Спиртного не разрешалось никогда, ни в коем случае... Даже речи об этом не могло быть. Соки и лимонад, больше соки. Мой сын очень любит соки...

На скамье подсудимых «мальчик» не выдержал и улыбнулся.

Дом, в котором жили эти ребята, обычная типовая новостройка. Однообразный ряд панелей с дырочками окнами. Утилитарная архитектура. Вся притягательность в бытовых удобствах.

Конечно, нелепо взваливать на градостроителей ответственность за чьи-то нравственные изъяны, а тем более за совершение уголовного преступления. Но мы пытались показать в картине, что такой дом. Это не душевная опора для человека. Такой дом не родные стены, а просто место жительства.

Была ли опора за безликими панелями, в комнатах, обставленных стандартной что называется, все как у людей мебелью?

Подробно поговорить с родителями нам не удалось. Они не захотели. Но вот, в частности, что рассказал один из приятелей подсудимых:

- Он был обеспеченным. А самостоятельности как таковой его лишили. Привык жить на всем готовом. Знал, что может спокойно скрыться у папы за спиной, Научился изворачиваться, ловчить. Он прекрасно знал, когда есть мама дома, когда ее нет; когда есть папа дома, когда его нет. И что им можно сказать в свое оправдание. Он думал, как ему прожить полегче.

Исследовать отрицательные явления документальной камерой всегда сложно. Ведь никто не заинтересован в том, чтобы предстать перед людьми в неприглядном виде. Вообще при показе на экране «отрицательных» документов особенно строги этические ограничения.

Нас выручила в данном случае публичность суда. Мы действовали как бы от его имени, собирая свои «материалы по делу». Разумеется, нам была важна нравственная, а не уголовная сторона всей этой истории.

Из записной книжки:

- Я второй раз делаю фильм об этом возрасте. Второй раз собираю класс после окончания школы.

В «Кратчайшем расстоянии» тоже действовали бывшие десятиклассники. Но это были «голубые» ребята. А может, мне так казалось тогда? (Вот любопытно было бы сопоставить эти два фильма!)

Можно сказать, что сюжеты в фильмах разные, поэтому и разный в них колорит. Можно сказать, что и авторы у фильмов разные, потому что я думаю и чувствую сейчас иначе, чем тогда. А можно сказать, что время разное. И это, пожалуй, главное.

Мне кажется, что в массе своей молодые люди стали теперь взрослее, чем их сверстники лет двадцать назад. В них раньше стала пробуждаться личность. И личность с отрицательными свойствами и личность положительная. От этого жизнь стала драматичнее.

В отличие от «Кратчайшего расстояния» здесь мы ничего не инсценировали. У нас в руках была синхронная камера, которая добывала материал «без игры». Чистые документы. Это крайне важно: ведь идет настоящий суд, и у зрителя не должно быть ни тени сомнений в достоверности наших свидетельств.

Сначала нам хотелось выстроить материал по законам документальной драмы. Но вышло иначе: мы стали разворачивать сюжет как систему аргументов в судебном разбирательстве, то есть вернулись к открытой публицистике.

Молодая учительница:

- Я считаю, школа — как семья. Вот случилось в семье такое с вашим ребенком... Что бы вы ни сказали, раз случилось, значит, вы что-то проглядели. Так и у нас. Что-то такое проглядели, хотя очень многое делали...

На экране продолжение разговора с одноклассниками.

- Наша школа, говорят, образцово-показательная. А я вот в первый раз пришла сюда после окончания. И то только потому, что мне хотелось повидать нашу учительницу географии. Она у нас вела в девятом классе. Такой душевный человек... Она с нами разносторонне говорила. Не только об уроках, но и вообще о жизни.

- С остальными учителями у нас разговоров о жизни никогда не было.

- Может, и были беседы типа классных часов. Но никто на этих часах не говорил, так сказать, от сердца...

Между педагогами и бывшими учениками происходит заочный диалог. Эпизод, как и вся картина, строится на параллельном монтаже.

Директор школы:

- Мы считаем, что класс, в котором учился Женя, хороший, организованный класс. Там был опытный классный руководитель, уделял много внимания этим ребятам. Ну и ребята отличались такой хорошей активностью.

Одноклассники:

- Ребята у нас хорошие, но коллектива не было.

- В общем-то, друг другом мы мало интересовались.

- В нашем классе спокойно могло быть, чтобы человек оказался совсем один. И все были к нему совершенно равнодушны.

Завуч:

- Класс этот, как мне казалось, был дружный. В нем была хорошая, содержательная работа классного руководителя. Класс этот до сих пор продолжает дружить. Постоянно собирается.

Девушка:

- Вы знаете, нам негде было встречаться. Даже когда мы хотели отметить какой-нибудь праздник... К школе нас и близко не подпускали. Вечера... Последний вечер в десятом классе просто не разрешили. Это же варварство...

...Школьный вечер. Весело сверкает елка. Однако недоверчиво поглядывают школьники в сторону своих учителей; напряженно следят учителя за своими рано повзрослевшими учениками. Экран передает эту атмосферу искусственного праздника.

Школа диктовала одни правила, жизнь подсказывала другие. И ребята хотели жить по-своему. Как? На этот вопрос ответить они не могли. Все равно как, лишь бы весело.

...Дворовая компания, о которой много раз упоминалось в суде. Когда присматриваешься к ней, то впечатление такое, что одиночество, неуверенность в себе, помноженные на возрастную ранимость и обостренную потребность в самоутверждении, толкнули этих ребят друг к другу.

Здесь, в своей компании, у них появляется то чувство уверенности, которого так не хватало им в школе и дома. Здесь есть возможность «быть как все» и в то же время показать себя, выделиться — ну хотя бы тем, как ты играешь на гитаре... Тут позволено быть самим собой, не стесняться ни себя, ни других.

Сегодня они доказывают перед кинокамерой это свое право.

Автор:

- Что вы любите читать?

Парень:

- Я читаю много. Но вот таких классических писателей я не уважаю.

Автор:

- Не понял...

Парень:

- Просто мне не нравится, как они пишут. Мне нравятся приключенческие книги — Купер Ф. ... Майн Рида люблю читать.

Автор:

- Тургенева?

Парень:

- Тургенева почитать можно вообще.

Автор:

- Чехова?

Парень:

- Чехова я не люблю. Он чего-то очень коротко пишет.

Автор:

- Горького?

Парень:

- Горького-то можно почитать. Мне нравится, как он пишет. Но чего-то не то пишет, не туда...

Парни дружно и одобрительно смеются. Они уже работают. Может быть, и не великие специалисты, но все же первая ступенечка на производстве дала им какую-то независимость от старших. А как воспользоваться ею?

Вот какие ответы услышали мы на вопрос: что бы вы стали делать, если бы у вас вдруг оказалось много денег?

Первый парень:

- Купил бы гитару... машину... дачу... Квартиру кооперативную...

Второй парень:

- А я бы не так. Квартира у меня есть, дача тоже. Одеваюсь я хорошо. У меня вообще все есть... Гулял бы!..

Между тем судебный процесс продолжается.

Прокурор:

- Какие вещи вы взяли лично?

Подсудимый:

- Я взял со стола хрустальную вазу. Бусы из комода. Потом... мужские часы.

Прокурор:

- Почему именно эти вещи вы брали?

Подсудимый:

- Не знаю. Попались под руку, и взял...

Прокурор:

- Как относиться к вашим показаниям в стадии предварительного следствия, где вы говорили неоднократно, что брали понравившиеся вам вещи?

Подсудимый:

- Блестит, и взял.

Прокурор:

- Многие вещи не блестели. Деньги, например, не блестят.

Подсудимый:

- Деньги есть деньги.

По ходу нашего киноисследования мы все яснее понимали: они украли не потому, что у них были какие-нибудь причины украсть. А потому, что у них не было причин не красть. Вот в чём дело!

Они не верили ни школе, ни родителям, ни своим однокашникам. Они не верили в себя. При всем внешнем благополучии не было у них чувства собственного достоинства. И потому так много в их жизни зависело от случайного стечения обстоятельств.

Суд удалился на совещание. Был оглашен приговор.

А мы, понимая, что нравственные проблемы, о которых побуждает задуматься это судебное разбирательство, неисчерпаемы, обратились в конце к зрителям с прямым вопросом: «Ваше мнение по делу?»>>

Он и вынесен в название фильма.

Телевидение, в отличие от кино, обладает прекрасной возможностью делать драмы с открытым финалом. К сожалению, мы редко этим пользуемся в телефильме.

Форма неигрового публицистического спектакля вообще, наверное, органична для телеэкрана. Хотя фильм всего один раз был показан в эфире, причем в неурочное время, никогда я не получал столько зрительских писем.

В картине автор много рассуждает за кадром.

Конечно, материал выглядит убедительнее, когда не требует текстовых подпорок, а вывод рождается у зрителя как бы сам собой. Но если документ не дорастает до образа, приходится «доигрывать» его словом.

Как ни пытались мы в нашем фильме «нырнуть» поглубже, заданность позиции все время выталкивала нас на поверхность фактов. Мы оказались в ситуации актера, которому поручена «отрицательная» роль, и он никак не может найти к ней ключ, потому что торопится заклеить своего героя. Что-то подобное помешало и нам пробиться к образу. Потому что даже образ «антигероя» нуждается в каком-то внутреннем обосновании. И в дикторском тексте мы не смогли избавиться от тона нравоучений.

Несмотря на драматический сюжет, документальная драма у нас не получилась. Для нее необходимо углубленное исследование характеров.

Драма могла бы получиться в том случае, если бы мы нашли образное решение для каждого документального героя этой истории. Мы же двигались по горячему следу, не успевая прорабатывать портреты отдельных участников

событий. И вот поэтому фильм строился по фабуле мысли, а не по образной логике характеров. Для нас важны были собирательные понятия: обвиняемые, судьи, свидетели, одноклассники, родители, учителя. Если удавалось запечатлеть индивидуальные человеческие проявления, мы радовались, но это не было нашей целью и принципом. Люди являлись в картину все-таки функционально.

В таком подходе к героям есть определенный схематизм. Впрочем, может быть, острота темы как раз и диктовала отказ от полутонов и открытость приема?

Меня увлекла работа над этим фильмом потому, что в нем выдвигается вопрос о нравственном потенциале личности. Конечно, нравственный потенциал отдельной личности и целого поколения полнее всего выявляется на крутых поворотах времени, истории, судьбы.

Об этом потом пойдет речь в «Частной хронике времен войны».

ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК:

Маленький мальчик пристает к своим родителям:

— А когда бабушка умрет? А когда — дедушка?.. А папа? А мама? А я? Я тоже умру?

Взрослые терпеливо объясняют: «Когда-нибудь, через много-много лет, когда ты будешь совсем старенький, ты тоже умрешь».

- Если я умру, тогда зачем же я родился? — спрашивает ребенок.

Этот наивный вопрос и меня мучает. И в своих кинопутешествиях я все ищу людей, которые знают, как жить и зачем...

Ищу свой фильм.

Как моя музыка, моя погода — так и мой фильм.

Фильм-размышление? Нет, пожалуй. Скорее, фильм-переживание. И в материале и в исполнении, я ищу и ценю, прежде всего, именно это. И от своего зрителя жду сопереживания.

Вот странная штука! Вчера смотрел фильм. Он мне показался малоинтересным. После просмотра я сказал об этом и постарался обосновать, как мне кажется, вполне убедительно, свое мнение. А сегодня неожиданно обнаружил, что фильм этот смотрю в себе заново и не могу отделаться от него. В чем дело?

Многие «хорошие» ленты забываются тут же по выходе из просмотрового зала. А эта, корявенькая, помнится, живет во мне.

Думаю, что непосредственные оценки мало значат. Длительность и сила впечатления от фильма часто расходятся с первой реакцией на него. Может быть, главная сила образа в том, что он входит в тебя без спроса, помимо логики. Ты узнаешь об этом иногда много времени спустя. Он начинает действовать на обратном ходу.

В огромном потоке зрительной информации это свойство образа особенно ценно. На нем основан второй план фильма. При сегодняшнем избытке киноинформации значение имеет не то, как смотрится картина, а что остается в памяти на завтра. Я бы определил это как остаточное возбуждение или эффект воспоминания.

Воспоминание — неконтролируемый и нередактируемый процесс. Если хорошо знать умонастроения зрителя, можно так выстроить картину, что первоплановая информация исчезнет из памяти тут же, а вещи, казалось бы, второстепенные демонтируются в его голове в новый фильм.

Общение героя и зрителя не заканчивается титрами. Образ должен преследовать зрителя, как привидение. И досказать несказанное.

Во всяком случае, я давно стремлюсь к тому, чтобы фильм имел не мгновенное действие, а длительное. Пусть он работает в воспоминании.

Я чувствую, происходит какая-то сумятица. Некоторые наши фильмы и от публицистики ушли и к искусству не пришли. И тут дыра и там. Сюжет не прочерчен, композиция не уравновешена, настроение не прописано, фигуры однозначны — ну не искусство! А вместе с тем и не публицистика. Нет разящей логики, прицельности факта, ясности и точности в трактовке проблемы. Неопределенность какая-то.

Самое скверное — межеумочная лента. Что проку так болтаться — ток одному берегу прибьет, то к другому?

Игра без правил.

Кто-то носится с мячом в руках... Кто-то пасует его ногами... И все на одной площадке.

Между зрителем и документалистом нет договоренности. Бедный зритель, он не знает, что ждать от этой туманной рубрики — «Программа документальных фильмов». В лучшем случае его подводит к экрану любопытство: вдруг что-нибудь новенькое покажут? И когда он наталкивается на фильм, который заставляет его думать и переживать, то просто теряется в оценках. Нет установки на искусство.

В театре, в игровом кино она есть. А у нас — нет. Нет и установки на зрелище.

От отсутствия договоренности страдают, и зрители и мы сами в наших попытках работать художественно. Документалист приучается оставаться на поверхности факта. Зритель привыкает брать только информационную долю изображения. Хвать, хвать и понеслись галопом...

Эстетическое беззаконие часто делает документальное кино низкорослым, легко уязвимым. За актуальность темы ему готовы простить любую бесформенность. Интересная информация значит, хороший фильм. Не интересная — плохой. Вся премудрость. Если бы такой премудростью жили литература, театр, живопись — вот была бы потеха!

Нам необходим язык. Необходимы законы творчества. Пусть таланты их нарушают. Но нельзя нарушить то, чего вообще нет.

Хочется иметь точку отсчета.

В большом документальном кино тоже идет своя революция. Повсеместно.

Рушатся старые каноны, объявляются новые правила. Часто говорят: под влиянием телевидения. Очень может быть. Во всяком случае, мне кажется, в последнее время и там крепнет течение, которое мыслит работу с документом как работу художническую.

Конечно, высот классической кинодокументалистики оно еще не достигло. Но есть ведь удивительные примеры. Смотришь и просто завидуешь.

Ах как было бы хорошо всем объединиться под одной крышей. Художественному документальному фильму сейчас нужна своя студия — свои обычаи и свои правила творчества.

Казалось бы, исполнилась вековая мечта документалистов. На телевидении они получили небывало большой зрительный зал. Здесь документальный фильм не считается «присказкой» к игровому. Документ стал полноправным, а часто и главным событием в программе.

Эфир жадно требовал продукции. Никакие киностудии не в состоянии были утолить этот голод. Тогда внутри телевидения образовалось и стремительно выросло свое кинопроизводство. О самостоятельной эстетической платформе думать было некогда.

Между тем «живое» телевидение успешно развивалось, искало формы общения со зрителем, притягивало его к себе. В заботе о зрителе именно оно открыло новые документальные жанры. Появились викторины, веселые и драматические неигровые представления, то есть как раз то, что я называю спектаклем документов.

Рассуждаю сам с собой.

Рассказываем о жизни других людей. Хорошо это? Хорошо.

Информируем зрителей. Агитируем, пропагандируем. Укрепляем общественные связи. А тебе все мало...

Чего ты хочешь? Скажи ясно.

Хочу работать в Документальном Театре. Со всеми его правами и обязанностями.

Телевидение сначала разрушает формы искусства — жизнь как она есть! Поток информации о реальности! Телеправда!

Конечно, в этом революционность телевидения. Бедные музы поначалу были шокированы таким грубым вторжением в их обитель. Но...

Когда страсти чуточку поулеглись и к телевидению притерпелись, стало заметно, что никакое техническое чудо, в сущности, не меняет природы художественного творчества. И тогда разные искусства, в том числе театр и кино, начали находить на мерцающем экране свою форму. Этот процесс идет сейчас и в документальном телекино. Только медленно, к сожалению. Все-таки здесь довлеет привычка жить за счет информативности материала. От этого нам часто легче работать, а зрители скучают.

От простого жизнеподобия репортажа к условной конструкции — вот одна из ведущих тенденций документалистики сегодня. Значит, от показа факта к его раскрытию. А это возможно лишь при интенсивном моделировании реальности. Жизнь дает нам только фактуру, материал. Форму жизни на экране находит автор. Он, можно сказать, исследует жизнь формой.

С появлением синхронной камеры в документальных фильмах стала редкостью жесткая структура. Мы были увлечены передачей на экране

потока жизни. Но теперь нам всем пора подумать над тем, что образ в искусстве не может существовать без структуры, без найденного, придуманного конструктивного принципа, определяющего пульс всей вещи. И в документальном искусстве тоже.

Телехроника — и та строит сейчас какие-то сложные модели, чтобы сэкономить площадь и эфирное время. А уж художественной документалистике сам бог велел. Только структура передает всю глубину объекта изображения, его многозначность и многоплановость. Через структуру я могу выразить до конца свое мироощущение.

В документальном кино, если брать полярные точки, действуют два метода изображения жизни.

Объективный (ох как это относительно!) — кинохроника.

Оператор переводит реальное событие в серию документов. Автор работает с материалом только на монтажном столе.

Субъективный метод основан на контакте автора с объектом в момент съемки. Благодаря этому происходит слияние факта и авторского видения.

С точки зрения фактографии хроника точнее, чем художественный документ. При отражении события как такового субъективный метод грозит деформацией факта на экране. Но при работе над портретом человека это, пожалуй, единственная возможность уйти с поверхности в глубину личности.

Выбор метода зависит от решаемой задачи и свойств объекта.

Как работать для нас вопрос не отвлеченный, а практический. Это вопрос стиля и формы.

Как-то я внимательно просмотрел кинохронику о Льве Толстом. Как же ничтожны были эти кадры в сравнении с тем, что вытекает даже из самого малого знания о Толстом!.. На экране суетился какой-то старик с большой бородой. И все.

Дело было не в устаревшем методе съемки и проекции. Дело было в том, что человек снимался чисто хроникально — без попытки проникнуть в его внутренний мир. И, несмотря на бесценность, сегодня этих кинокадров, большей лжи о Толстом я представить себе не могу. Вот вам и правда документа!

Нет, без искусства понять и показать человека в документалистике нельзя.

Однажды мне пришлось снимать в вычислительном центре. Мне показали сложное кибернетическое устройство, пытались объяснить, как оно работает. И я снял... шкаф. Набитый электроникой шкаф. Больше ничего.

Не так ли мы порой снимаем без разумения и человеческую личность? Снимаем шкаф, а говорим об образе современного человека. Не понимая строя личности, не зная ее программы. Какое уж тут искусство?..

Как бы ни была велика информация о человеке, сама по себе она не превратится в образ на экране.

Каждый раз, когда я чересчур полагаюсь на то, что жизнь сама подскажет

решение при съемке,— бью мимо цели. Принцип — скелет образа — должен быть найден заранее.

Потом, в процессе съемок, все может измениться до неузнаваемости. Но первородная клеточка останется. Я ее ищу в сценарии.

Готов работать по сценарию в одну строку, если только в ней указан технологический принцип построения образа. Золотая строка!

Я не против репортажа как жанра, как формы. Я против репортажества: пришел, увидел, победил. Против того, чтобы сценарий был только поводом к работе. Конечно, на съемочной площадке продолжается изучение, исследование жизни. Продолжается, а не начинается!

Крупный план — не операторский термин, а принцип художественной документалистики. Человек крупным планом это глубокое познание личности. Вот где неосвоенные пространства для документального фильма! Можно сказать, целина.

Без серьезного литератора, который умеет рассмотреть тончайшие противоречия жизни, хитросплетения ее дорог, маловероятно сегодня выстроить на документальном экране образ. Эра операторская в нашем деле, по-моему, кончилась. Я имею в виду время, когда оператор был основным добытчиком материала.

Тогда простое кинопутешествие уже было обречено на удачу. Теперь, чтобы добыть материал, надо спуститься в глубокие шахты. А их строит, прежде всего, литератор.

Сегодня документалистике понадобился крупный план в постижении личности. Вот необходимое условие для создания спектакля документов.

На мой взгляд, художественная документальная картина в основании своем имеет два структурных элемента. Условно их можно было бы назвать так: кадр-сигнал и кадр-символ.

Сигнал фиксирует объект цельным, не анализируя его, не расчленяя на отдельные признаки. Сигнал просто выделяет объект из потока действительности, несет информацию о внешнем облике факта, события или какого-нибудь лица. Определенность ему придается словом, звуком, музыкой или монтажным сцеплением. Сигнал регистрирует действительность. Это как бы документ в чистом виде.

Кадр-символ выделяет в объекте какой-либо отдельный признак или группу признаков. Символ возникает в результате аналитической деятельности (до съемок, в момент съемок). При его создании обязательна заданность, «режиссура» в момент фиксации действительности. Поэтому символ всегда субъективен по своей природе, не может возникнуть сам по себе, без воли художника. Символ при рождении отбрасывает в объекте второстепенное ради главного (с точки зрения автора, разумеется).

Сигнал достоверен. Монтаж сигналов прост. Здесь не требуется особых ухищрений. Монтажер лишь восстанавливает реальные пространственно-временные связи.

Используя символы, необходимо «вернуть» объекту достоверность, жизненность, добиваясь иной — художественной правды. Для этого требуется большое искусство монтажера.

При работе над образом в экспозиционной части легче использовать кадры-сигналы. В кульминации необходимы символы.

Я знаю картины, претендующие на жанр портрета, построенные из одних сигналов. Я видел картины из одних символов.

В первом случае фильмы выглядели достоверно, были информативны, но я так и не мог составить себе ясного представления о герое. Он и после просмотра оставался для меня мало знакомым лицом, «вещью в себе». И картина, какой бы протяженности она ни была, производила впечатление эскиза.

Монтаж символов часто поражал изобретательностью формы, но почему-то не мог глубоко взволновать, вызвать сопереживание. Игра ума и только!

Нет. Современная художественная документальная картина, мне думается, должна использовать оба структурных элемента. Причем принципы их сочетания характеризуют и стиль художника, и стилистику картины.

Пишу слово в картину.

Не дикторский текст — слово.

Дикторский текст это в некотором роде бутафория, если понимать фильм как спектакль документов. Нужная, часто даже необходимая, но всего лишь бутафория.

Я пишу так резко потому, что дикторский текст занял в документалистике непопознанное ему место. Это обычно признак иллюстративности фильма. Смысл такого фильма можно уловить, только если послушать диктора. Но мысль должна выражаться, на мой взгляд, не в комментарии, а в ткани всей вещи. Тогда она существенна. Пусть закадровый текст лишь чуть-чуть помогает документам «сыграть».

А слово в картине — совсем иное дело. Надо, чтобы оно ударило в изображение. Соединилось с ним или, наоборот, противостояло ему.

Это целый пласт фильма. И слово героя, снятое синхронной камерой и записанное за кадром, и слово мое — автора.

Ищу даже не слово, а звучание слова в контрапункте с музыкой, шумами...

Наши фильмы часто клочковаты. Кусочек синхрона, кусочек музыки, кусочек дикторского текста. Опытный звукооператор смикширует переходы и создаст видимость единой звуковой картины. Именно видимость!

Между тем я убежден, что цельность достигается в фонограмме, когда каждый слой существует и развивается непрерывно. Автор, композитор не исчезают за сценой, чтобы появиться через некоторое время, когда кончится, скажем, синхронный кусок. Автор и композитор все время присутствуют, готовые к продолжению своей партии.

Когда на киностудию приходит текстовик, умудренный редактор ему объясняет: три слова на метр пленки. Пожалуй, это единственное общеизвестное правило. А дальше текст может жить в фильме сам по себе.

Я написал, что слово — целый пласт в картине. Это верно, даже если в ней всего одна авторская ремарка.

Принято думать, что в документальной ленте все должно быть понятно всем с первого раза. Не знаю. Мне-то кажется, что настоящая картина — вещь тонкая. Иногда не грех и дважды посмотреть. Тогда, может, откроется.

Скажут: но фильм ведь — не книга, особенно телевизионный. Мелькнул в программе и исчез навсегда". Плохо, конечно. Но это, как говорится, вопрос другой, не теоретический.

А вообще документальные ленты быстро стареют.

Правда, еще до того их сдают в архив. Почему-то считается, что одного — двух раз в эфире им предостаточно. Вот «художественные» крутят годами.

Документальный фильм не формирует своей аудитории, как цикловая телепередача. Каждый раз необходимы программный расчет и реклама. Если этого нет, значит, фильм смотрят случайные зрители.

Это ужасная беда. Я, например, думаю, что мои картины почти никто не видел, во всяком случае, ничтожный процент потенциальной аудитории.

Так трудно выбрасывать себя в пустоту... В этом прожорливом эфире вечно чувствуешь себя в состоянии невесомости.

Делая фильм, приходится постоянно заботиться о том, чтобы преодолеть барьер безразличия зрителя. Да, зритель не ждет встречи со мной. Он может быть скептичен, насмешлив, хитер, зол, может быть раздосадован или разочарован тем, что не раз предлагал ему экран. И я обязан все это преодолеть, заставить его верить каждому знаку фильма.

Образ разрушает стереотипы. Потом, многократно повторенный, он, может, быть, сам станет стереотипом. Но в момент своего появления на экране он, безусловно, обостряет внимание зрителя, обновляет его восприятие.

Средства массовой информации строят стереотипы и разрушают их. По-моему, это нормальный процесс. Следует только отдавать себе отчет — чем ты занимаешься в каждом конкретном случае.

Чтобы работать над образом, надо вывести себя из сферы привычных ощущений. Настроиться на встречу с необычным, единственным, неповторимым.

Прекрасная есть поговорка у немцев: «Я чувствую себя, как заново рожденный». Это состояние необходимо для работы над образом. Тогда приходит такой взгляд на вещи, без которого наше искусство пресно и не впечатляюще.

Прежде чем приступить к монтажу, я долго продираюсь через материал. Мне нужно его насмотреться. Кинокадры должны войти в меня. Не просто запомниться, а стать частью памяти в своей протяженности, в цвете...

Не «мои» кадры исчезнут из памяти — их можно отправить в корзину.

И вот куски изображения будущего фильма начинают во мне складываться. Во мне, а не на монтажном столе. Часто помогает музыка, иногда — верное слово.

Если изображение без насилия, легко сложилось в голове, обрело форму,

ритм, можно пустить его теперь и на монтажный стол. Когда так происходит, это самый лучший вариант.

Но так бывает отнюдь не всегда. Не хватает времени. И начинаешь манипулировать на монтажном столе раньше, чем созреет решение.

Иногда это остается незаметным для посторонних. Мол, все сделано правильно, логично. И все-таки логические или только логические соединения мертвы.

Я сам всегда знаю, когда монтажная фраза вышла живая, а когда это просто сочетание кадров. Думаю, что и сила их воздействия — разная. Настоящий кусок входит в сознание зрителя целиком и остается надолго. От механического монтажа в памяти сохраняется лишь слабый след — в лучшем случае какое-то представление о том, что ты хотел сказать.

Я взял за правило — не торопиться монтировать. Смотреть, смотреть... и не резать. Потом складываешь почти «набело».

По моему разумению, экранная документалистика держится на трех китах: кинофакт, кинопонятие, кинообраз.

Кинофакт — основа хроники. Он фиксирует внешнюю связь вещей и явлений в их естественной пространственно-временной последовательности. Монтажные пропуски связаны, прежде всего, с необходимостью концентрации информации. Но и эта необходимость отпадает в телерепортаже. Кинофакт многозначен. Легко поддается последующему использованию в публицистической и даже образной конструкции.

Кинопонятие принадлежит главным образом публицистике. Здесь на смену пространственно-временным связям обычно приходят логические, выражающие авторскую мысль. Поэтому и степень условности пространства и времени гораздо больше. Ведущий элемент — слово. Изображение во многих случаях следует за авторским комментарием. При работе кинопонятиями экранная конструкция часто строится как система доказательств. Конечно, в публицистике есть и образное начало. Но все-таки оно включено в понятийную систему экранного построения.

И, наконец, кинообраз. Он складывается как будто бы из тех же элементов, что и кинофакт и кинопонятие. Однако способ связи этих элементов уже иной. Целое строится здесь по законам искусства.

Театр без актера, спектакль документов — вот о чем я думаю последнее время.

Либо документальный фильм останавливается на границе внутреннего мира человека. Либо он отважно пускается в исследование глубин личности. Тогда мы переходим к художественному, субъективному моделированию действительности.

Вопрос этот, надо сказать, риторический, потому что документальное кино в целом уже давно сделало шаг в новое свое значение. Шаг в неевклидову геометрию, где через одну точку пространства можно провести сколько угодно параллелей.

Но ведь спектакль — это выдумка, фантазия. Какая же тут связь с документом?

Я чувствую, что документальный кадр может быть артистом, не разрушая своей природы. Документы, сработанные определенным образом, определенным образом выстроенные, могут исполнить на экране превосходный спектакль.

Для этого документалистам надо, прежде всего, научиться извлекать из объекта помимо логической эстетическую информацию. Находить в нем поэтическое, драматическое, комическое — материал для строительства художественного образа. Потом на этой основе воздвигнуть некое гармоническое строение тоже по законам красоты. Надо учиться «играть» документ, играть в высшем художественном значении этого слова.

В лучшие свои минуты я считаю себя работником театра, назначение которого ставить спектакли документов.

Документальный кадр должен стать артистом.

Актеры подлинные и актеры мнимые.

Я в характере вижу гармоническое соответствие прошлого и настоящего личности, то есть связь во времени. Это и связь в пространстве — национальная, социальная. Природные свойства, шлифованные обстоятельствами жизни.

При внимательном взгляде всегда можно заметить в характере следы этих обстоятельств. Образ человека в документальном фильме и складывается на пути такого взглядывания. То-то бывает радостно, когда понимаешь улыбку, интонацию или походку как отражение жизни, прожитой твоим героем.

Домыслы? Но без этого прочитывания прошлого за чертами лица настоящего не представляю себе работы над образом героя.

У каждого человека в городе есть свой город, в доме — свой дом. Человек формирует условное пространство, где он находится в связях и взаимодействии с другими людьми. Для создания образа документалисту необходимо войти в это пространство, почувствовать его границы. Пространство образа вот важнейшее понятие.

Мне кажется, что в фильме должно быть единое пространство даже при многих действующих лицах. Тогда оно создает атмосферу и фильм получается более цельным.

Каждый раз, начиная новую работу, чувствую себя неумелым.

Решил> сочинить себе памятку.

По-моему, работе над фильмом сопутствует удача...

Когда есть в материале болевой импульс, то есть, возможно сострадание, обостренное ощущение совести. Для меня это главное теперь. И в чужих фильмах тоже.

Когда есть основание для самовыражения через другого человека.

Дальше — ремесло. Но тоже важно.

Когда объект локализован и можно выйти на крупный план.

Когда материал находится в состоянии напряжения и есть возможность построения драмы. Есть «игровой момент».

Когда герой готов к самораскрытию.

Когда есть контакт с ним, длительный и глубокий.

Когда ты в состоянии «проиграть» в себе героя, то есть способен

говорить и действовать в воображении, как он.

Когда придуман пусковой механизм, способный сконцентрировать на небольшом пространстве и в короткое время суть образа. Иначе говоря, найден прием фокусировки внутренних состояний.

Когда найденная форма — живая, то есть, способна диктовать продолжение.

Когда конструкция всей картины и самого малого эпизода взаимозависимы. Не только в содержательном смысле, но и ритмически.

Искренность в нашем деле — профессиональная необходимость.

В игровом кино легче. Там часто побеждает талантливое лицедейство. У нас так не получается.

Человек говорит перед камерой правильные вещи. Это, конечно, хорошо. Но вот замечаешь вдруг, что он говорит неискренне. И уже не веришь ни одному его «правильному» слову.

Документальную камеру обмануть очень трудно. Она как бы высвечивает человека изнутри. Я постоянно слежу за тем, чтобы люди говорили перед камерой в первую очередь искренне. Не пропустить ни одной фальшивой ноты — вот, мне кажется, профессиональная задача документалиста.

А уж если передо мной фальшивый человек, тут я должен не спрятать, а подчеркнуть, выявить эту сторону данной личности.

Что такое сегодня хороший фильм? Не интересный, а именно хороший?

Это, прежде всего фильм совестливый.

А наши фильмы часто еще страдают острой сердечной недостаточностью.

Надо прислушиваться и присматриваться к себе. Верить своему волнению.

В работе над образом (тут отличие от хроники) документалист должен раскрыть себя. А это подчас труднее всего. Образ демаскирует жизнь, потому что автор демаскирует себя. Таково требование документального искусства.

Можно сказать и иначе: образ не получится, если не посметь или не суметь вложить самого себя в документ на экране.

Чтобы решить образ документального героя, надо обнаружить нравственную систему личности. Именно систему, а не взгляд на то, на се. И показать в действии. Чем напряженнее система, тем личность на экране крупнее.

Образ — явление многослойное, я это отлично понимаю. Но для моей работы первооснова все-таки — нравственное измерение личности.

ЧАСТНАЯ ХРОНИКА ВРЕМЁН ВОЙНЫ

К этой теме я шел издали.

Снимал боевых ветеранов в фильмах «Нам двадцать пять», «Сыновья». Монтировал боевую кинохронику, читал солдатские письма в одной из картин. Но все эти работы не дали возможности помыслить основательно над теми вопросами, которые мучили меня давно.

Пытаясь разобраться в душевных проблемах моего поколения, вступившего в сознательную пору сразу после войны, я постоянно оглядывался на людей,

которые прошли фронт. В жизни мы часто оказывались рядом, учились вместе, но все-таки они были другие. Между нами всегда существовала разница не в несколько лет, а в целое поколение. И чтобы понять и себя и свое время, надо было обязательно осознать эту разницу. Не по чужим книгам, не по чужим картинам, а самостоятельно.

Вот почему я так обрадовался материалу, который предложил телевидению бывший командир партизанского отряда Михаил Сидорович Прудников в год тридцатилетия Победы. Документы, а главное, живые свидетельства современников позволяли рассмотреть войну не «общим планом», а как историю отдельных личностей, связанных одной судьбой. Так возникла идея «частной хроники».

Над картиной группа работала три года. Работала влюбленно и самоотверженно, потому что люди, с которыми свела эта работа, скоро стали всем нам дороги. И потому еще, что мы изначально решились соревноваться в этой теме с игровым кино и, может быть, с театром.

Готовились и снимали долго. Конечно, многие вещи, как всегда в документальных лентах, открывались в последний момент на съемочной площадке и потом еще переиначивались на монтажном столе. Но все-таки основные решения принимались заранее, на стадии сценарной разработки.

Сначала картина задумывалась как полуигровая. События должны были не только описываться действительными участниками, но и восстанавливаться актерами. Однако оказалось, что студия документальных фильмов не в состоянии справиться с постановочными работами. При производстве игровых картин можно использовать документальный материал, а в нашем деле для привлечения актеров, художника не предусмотрены ни средства, ни нормы. Мне давно казалось, что пора раздвинуть рамки организационно дозволенного при создании документальных фильмов, как это уже блестяще сделано в «живом» телевидении. Но преодолеть существующие ограничения мы не смогли. Расстроились ужасно. Правда-, теперь я счастлив, что картина сделана без актеров в кадре и пришлось искать иные художественные средства.

Трехсерийной «Частной хронике времен войны» отдали свое профессиональное мастерство Ефим Яковлев, Марк Пинус, Евгений Васильев, Александр Голубев, Зинаида Ожиганова, Павел Лопатин, Юрий Мартиросов, Инна Логванева. Монтировала, как всегда, Наталья Захарская. Ларису Ленскую героини нашей картины, бывшие партизаны, называли «начальником штаба». Так оно и было на протяжении всей работы.

Запись по фильму:

Пожилой человек в генеральской форме раскрыл толстую клеенчатую тетрадь.

— Это не тетрадь, это дневник. Дневник, который я вел на фронте, а потом в тылу немецко-фашистских войск ежедневно...

На столе записи, обрывки донесений, журнал боевых действий. Суровый гриф: «Совершенно секретно». Глухие удары ведут счет времени. На тетрадном листе в клетку проступает надпись — название фильма. И сразу...

Медленный проход в лесу вдоль заросшей траншеи. Разрушенная церковь. Пламенеют рядом с ней кусты бузины (как капельки крови — красные ягоды)... И рождается песня:

«Сороковые, роковые,

Военные и фронтовые,
 Где извещения похоронные,
 И перестуки эшелонные».
 Горит деревня - черная деревня в красном контуре.
 Горит хлеб — черные колосья в красном контуре.
 Бегут люди — черные дымы в красном контуре.
 Пикируют самолеты — черная свастика в красном контуре.
 Мечется женщина, проклиная черное небо.
 Черная земля.
 Черное огнище в красном контуре.
 «Гудят накатанные рельсы.
 Просторно. Холодно. Высоко.
 И погорельцы, погорельцы.
 Кочуют с запада к востоку...».

Мы взяли эти жуткие кадры в хронике сорок первого года. Печатали особым способом. Изображение стало символическим, не потеряв своей документальности.

Ярость и гнев пожарищ. Падает на землю человек.

И тут же — обернулась черная земля золотым полем. Засветилось голубое небо. И встал навечно у края леса белый памятник с пятиконечной красной звездой.

Надпись на камне: «Здесь в период Великой Отечественной войны была сформирована партизанская бригада...»

«Как это было! Как совпало —

Война, беда, мечта и юность!

И это все в меня запало.

И лишь потом во мне очнулось!..»

Композитор Илья Катаев написал на слова известного стихотворения Давида Самойлова удивительную песню. Она стала лейтмотивом картины, дала, как мне кажется, новое измерение всему, что мы показали на экране. Никогда раньше не была столь драматична музыка в моих фильмах.

«Сороковые, роковые, Свинцовые, пороховые...».

Встали на лесной дороге крестьяне. В руках — хлеб — соль на белом рушнике. Торжественны и грозны лица бывших солдат.

«Война гуляет по России,

Война гуляет по России...

А мы — такие молодые!»

Медленно проплывает список действующих лиц фильма. Все они — бойцы и командиры отряда особого назначения.

Москва. Раннее утро летнего дня. Солнце играет на мокрых тротуарах. Где-то вдали легко парит ажурная арка — довоенный вход на Сельскохозяйственную выставку.

Воздух чист и прохладен. Тишина в окружающем мире. Беззаботно и радостно щебечут птицы над головой. Медленно и спокойно издали приближается к нам прохожий. Мы пока не знаем, кто он. Но еще до того как успеваем разглядеть его лицо, по уверенной, прямой походке отличаем, несмотря на штатский костюм, военного человека.

От автора:

Эта история составлена из прямых свидетельств очевидцев и участников событий, на основании личных документов. Факты представляются в их подлинной последовательности.

И песню, и текст от автора исполняет Валентин Никулин. Его особому драматическому дарованию многим обязана картина.

Титр: «22 июня».

Человек подошел к нам совсем близко. Мы всматриваемся в его лицо. Странное, непримиримое лицо, резкий разлет бровей, трагические черточки у молчаливых губ. Все это рождает напряжение. За кадром — глухой, временами задыхающийся голос комиссара отряда Бориса Львовича Глезина:

— Война застала меня на самой границе, в Западной Белоруссии. В четыре часа утра разрывы артиллерийских снарядов на территории нашей казармы подняли нас по тревоге. Выскочив из помещения, мы увидели в июньском небе большую группу гитлеровских самолетов с черной фашистской свастикой на бортах. Пикируя, они сбрасывали свой смертоносный груз на жилые и другие объекты и вели непрерывный огонь из орудий и пулеметов. Стало ясно, что фашистская Германия напала на нашу Родину.

Протяжно звучат позывные Москвы:

— Утро красит нежным светом Стены древнего... Кремля...

Улицы, площади, здания как бы застыли в утренней дымке. Сегодня точно так же, как и тогда... Генерал Прудников рассказывает в машине:

— Война застала меня в лагерях высшего пограничного училища. Ночью 22 июня раздался сигнал тревоги. Мы собрались в лесу, где нас ждала колонна автомашин с работающими моторами. На это мы все обратили внимание. Колонна быстро тронулась в сторону Москвы.

Машина с Прудниковым едет по бывшей Манежной площади, потом у гостиницы «Москва» сворачивает в сторону Большого театра...

И сразу — снятый до войны буквально с той же точки проезд по Охотному ряду.

От автора:

Москва встретила капитана Прудникова еще мирным утром.

Прудников:

- Когда мы приехали, один из товарищей шутливо обратился к дежурному: «Как вы могли нас побеспокоить в такое время! Ведь сегодня выходной!» Дежурный, помню, строго повернулся и говорит: «Шутки в сторону. Война!»

Кадры хроники. Мимо Кремля идут солдаты на фронт. Гремит марш «Прощание славянки». Как солдаты в строю, застыли зубцы кремлевской стены. Играет бравурно духовой оркестр.

И в такт музыке, уже в наши дни, идет по стройке человек в сапогах. Это Борис Петрович Табачников — начальник одного из московских строительных управлений. А тогда...

С фотографии на нас смотрит глазастый мальчишка. Глухие удары отсчитывают время.

Табачников:

- Я только-только получил аттестат зрелости. Помню выпускной бал, гулянье по Москве... А в этот день собирался с утра на дачу ехать. Ну, договорились с соседями, машину заказали. Где-то около десяти я побежал к ним окончательно

договариваться. И вдруг сказали по радио, что будет передано важное сообщение... Потом мы услышали выступление Моло-това... Я тут же побежал домой и застал маму. Она, я помню, стирала и плакала. Я спрашиваю: «Ты чего плачешь?». Она говорит: «Война...» А я говорю: «Ну и что — война?»

Есть люди, обладающие прекрасной эмоциональной памятью. Это качество сродни актерскому дарованию. Хотя и не сразу, Борис Петрович полностью уходил в воспоминание, извлекая из теперь уже далекого прошлого детали поистине драгоценные. Конечно, необходимо было иногда помочь ему настроиться. Но когда прошлое овладевало им целиком, тут важно было не мешать, не суетиться с вопросами. Тут надо было только слушать. И тогда его переживания становились нашими. (Пленка это фиксировала безошибочно. Часто паузы играли красноречивее слов.)

- Ну что - война? — произнес человек на экране.

А в ответ ему грозно и страшно прозвучал хор. И опять из небытия возникли ужасы пожарищ — черная смерть в красном контуре.

Только что у Табачникова было такое веселое и озорное лицо мальчишки, и вдруг в одно мгновение оно стало серым и растерянным.

Табачников:

- А буквально через час мне позвонила девушка, секретарь комитета комсомола нашей школы, и сказала, что все мы, комсомольцы, призваны в военкомат — повестки разносить мобилизованным.

И снова хроника возвращает нас в атмосферу первых дней войны.

...Сумрачный свет едва проникает сквозь густые кроны деревьев. Рука осторожно коснулась тела березы.

Глезин:

- В первый день войны на одном из участков шоссейной дороги Волоковиск — Слоним после очередного налета вражеской авиации я оказался совершенно один в небольшой роще...

На фотографии немного удивленное лицо младшего политрука Бориса Глезина.

Глезин:

- Фашистские парашютисты начали проческу леса. Я присел пониже к кусту и с пистолетом в руке жду, когда ко мне ближе подойдет гитлеровец...

Мы попытались методом субъективной камеры передать обстановку действия. Откровенно говоря, несмотря на все старания оператора, кадр не получился. Что-то было в этом приеме ненастоящее, как мне теперь представляется. Какой-то рудимент, оставшийся от замысла «сыграть ситуацию». Видимо, не только актера трудно совместить с документом, но и «игровую» камеру. Думаю, что в актерском эпизоде эти переброски по деревьям под свист пуль были бы вполне естественны, а здесь они вдруг оказались чужеродными. В дальнейших эпизодах мы отказались от такого приема.

Глезин рассказал, как, попав в безвыходное положение, он решился на самоубийство и только случай спас ему жизнь.

Сложность эпизода состояла вовсе не в поиске изобразительного решения. Необходимо было сделать достоверной для зрителя ту давнюю ситуацию. Это

важно было и для характеристики времени и для раскрытия образа будущего комиссара отряда. Убедить могла только исповедь, то есть высшая степень душевной откровенности. Но исповедь не терпит публичности.

Я убрал почти всех со съемочной площадки, максимально удалил камеру, спрятал микрофон. А главное, попытался найти такую тональность в общении с героем, которая позволила бы говорить о сокровенном. Думаю, что это мне удалось не вполне. Как я потом убеждался, у многих этот эпизод, несмотря на его исключительный драматизм, меньше запечатлелся в памяти, чем мне бы хотелось.

Сдержанность, которая составляет основу характера Бориса Львовича Глезина, которая является свойством натуры и следствием воспитания этого прекрасного человека, делала его особенно трудным для съемки синхронной камерой. Во всяком случае, монологом в начале картины я остался больше доволен. Там голос был записан отдельно, изображение снималось отдельно. И несинхронное совмещение оказалось более эмоциональным. А мы-то привыкли думать, что синхронная камера «лучше» немой. Оказывается, не всегда.

17 июля... Этот день ничем не отмечен в анналах истории, но для героев картины он стал поворотным моментом в их судьбе. В этот день, еще не зная друг друга, они пришли на стадион «Динамо», где собирала добровольцев

ОМСБОН — отдельная мотострелковая бригада особого назначения.

Табачников:

- Меня пригласили в Сокольнический райком комсомола, а потом послали в ЦК комсомола. Там со мной беседовали серьезные, разбирающиеся, видно, в психологии молодого человека люди. Сказали, что подхожу для службы в специальных каких-то частях, которые формируются только из добровольцев — комсомольцев, спортсменов, московских студентов. И что, если я согласен вступить в такую часть, я должен поехать на стадион «Динамо». И вот я уже не помню, на каком транспорте, но очень быстро добрался от Ильинских ворот сюда...

Мы снимаем этот эпизод на пустых трибунах стадиона. Каждого из участников расспрашиваем отдельно. Общий рассказ должен получиться на монтажном столе. Всякий раз перед интервью на какое-то время оставляем человека одного. Вижу, как обстановка стадиона, мало чем изменившегося с довоенной поры, им помогает. Они вспоминают не вообще, а конкретно, и эта конкретность рождает волнение.

Файнгелеринт:

- Приехал на метро. И, по-моему, вон там, у первой станции вышел... Здесь уже была большая толпа. Вот в этом здании, где общество «Динамо» находится, заседали комиссии. Врачи по кабинетам... Их было много... Очень просто, ничего праздничного, ничего торжественного не было. Война же шла, не до праздников было. (Усмехнулся.)

Калошин:

- Я рассказал о себе. Сказал, что работаю на московском мотоциклетном заводе испытателем. А председатель комиссии мне вдруг говорит: «С такой специальностью в армию не возьмем». Я очень расстроился, хотел уходить домой и в этот момент увидел своего товарища по школе Валентина Никольского. Он мне говорит: «Эдик, ты чего такой расстроенный?» Я рассказал,

что меня не берут. Тогда он говорит: «Не падай духом. Завтра пройдем. Завтра обманем, а пройдем...»

Файнгелеринт

- Мы сразу со Шмыловским договорились. У меня зрение хуже, чем норма, а он был менее здоров, чем я, внешне. Так мы сообразили: я пошел к терапевту вместо него, а он — вместо меня к глазнику.

Большой, грузный человек, милый и необыкновенно мягкий, такой типично штатский, близоруко щурясь и несколько смущаясь, рассказывает начало своей военной истории. Как-то не сразу верится, что перед нами — бывший комсорг партизанской бригады, взрывавший вражеские эшелоны, убивавший врагов в ближнем бою. Невольно подумалось: какая же сила любви и ненависти вложила в эти добрые руки оружие!

Друца:

- После того как мне выдали документы, я поехал на завод и встретился в проходной с женой. Я сказал ей, что ухожу в армию. Мы шли некоторое время молча. Потом она сказала: «Если бы ты не пошел в армию, я и разговаривать с тобой не смогла бы».

Каждое новое лицо мы представляем зрителям фотографией того времени, о котором идёт речь.

Так выстраивается в нашем фильме своеобразная портретная галерея. Эти карточки, переснятые, как правило со старых удостоверений, дали неожиданно много. Особенно повезло с фотографией Колошина. Он сфотографировался, оказывается, как раз 17 июля.

Колошин:

- Я схватил то, что мне выдали здесь, - гимнастёрку, брюки, шинель, пояс, пилотку, вещь мешок с запасом продовольствия на двенадцать дней – и пошёл к парикмахеру, который меня тут же остриг «под Котовского». И когда я надел пилотку, чтобы сфотографироваться, то увидел, что она мне как раз до ушей...

Галерея лиц. Люди они сейчас не схожие, жизнь давно их развела по разным дорогам. И говорят они очень по-разному. Было совсем не просто свести их монологи в единый рассказ. И всё-таки он получился – не только благодаря общему месту действия, но главным образом потому, что удалось воскресить в этих людях настроение, которое владело ими в тот трудный час сорок первого года.

Табачников:

- Пришёл домой. Дома никого не было. Мать была на работе. Война то шла уже месяц почти, все работали днями и ночами... И я обнаружил на столе свою фотографию. Не знаю, может быть, мать готовилась взять её с собой? На обороте этой фотографии я написал. «Это я, мама, ухожу на фронт. Немцы меня будут помнить». (с трудом сдерживает вдруг подступившие слёзы). Вот так кончилась моя юность и для меня началась настоящая война.

Оператор медленно повёл свою камеру по пустым трибунам, а потом вышел на самый общий план. Огромная чаша стадиона.

Торжественно прозвучал хор:

«Как это было! Как совпало –
Война, беда, мечта и юность!
И это всё в меня запало

И лишь потом во мне очнулось!...
Очнулось! Очнулось...»

Счастливая идея пришла композитору Илье Катаеву: вся музыка в фильме звучит лишь в хоровом исполнении. Даже оркестровые, по существу, куски даны голосами. Возникает некое единство синхронных монологов действующих лиц и закадрового музыкального сопровождения, усиливая тему и настроение народной трагедии. Я просто не представляю себе нашей картины без этой песни и без этого хора:

«Сороковые, роковые
Свинцовые, пороховые...»
Суровые скорбные лица бывших солдат. Замерли люди у Вечного Огня.
Среди них мы видим наших героев.

Выстрелы. Стрельбище Динамо под Москвой в Мытищах.
Телегуев:

- Военная подготовка сначала велась, как бы в спешке. То есть чувствовалось, что мы скоро должны вступить в дело. Нам никто прямо не говорил о том, к чему нас готовят и, как будут использовать. Мы были готовы ко всему, но процесс подготовки наводил нас на определённые предположения. Ещё в Центральном комитете, когда решался вопрос зачислить или не зачислить меня в эту часть, спрашивали – умею ли я ориентироваться ночью, могу ли стрелять снайперски, ходить на лыжах. Потом, сама подготовка на стрельбище, тоже была не обычна для простой воинской части – нас учили подрывному делу. Всё это заставляло нас думать, что часть необычная, ещё одно обстоятельство говорило, за то, что нас готовят выполнить, какое-то особое задание. Рядом с нами располагалось подразделение полит эмигрантов...

Мы снимаем торжественный сбор ветеранов бригады особого назначения. Увидим радостные, разгорячённые встречи лица людей. Среди них поляки, болгары, испанцы... Услышим легендарную песню «Бандьера роса» и прочтём на мраморной доске слова: «Здесь на стрельбище «Динамо» в первые дни Отечественной войны формировалась отдельная мотострелковая бригада особого назначения, личный состав которой героически сражался на фронтах и в глубоком тылу противника». А Евгений Телегуев скажет:

- Войну мы представляли себе очень упрощённо. Думали так, вот выведут на позиции и скажут: «Отсюда отступать нельзя». Потом будет бой. Может быть, два-три боя... Или я выдержу, или погибну. О том, что придется воевать долго, столкнуться с невероятными трудностями, огромными переживаниями, голодом, холодом, такого понятия у нас не было...

16 октября... Эта дата памятна, вероятно, многим, особенно москвичам. Тяжелый для обороны Москвы день. Именно в этот день наши герои в составе батальонов ОМСБОН вернулись из Мытищ в столицу, чтобы защитить ее или умереть в ней.

Мы раскрываем военную карту полковника Иванова, где он красным карандашом утром 16 октября отметил участки обороны: Пушкинская площадь,

Садовая, Белорусский вокзал.

Хор берет несколько тяжелых мощных аккордов. Кадры хроники осадной Москвы. Солдат у зенитного орудия на Ленинградском шоссе...

Генерал Прудников рассказывает на площади у Белорусского вокзала:

— Батальон получил боевую задачу организовать оборону вот этого района города Москвы. Передний край обороны проходил по черте вот этих зданий. Командный пункт батальона находился вот в этом трехэтажном здании, где раньше была аптека. Вдоль Бутырского вала проходил противотанковый ров...

Друца продолжает рассказ на Пушкинской площади:

— Нам выдали полный комплект боеприпасов. У меня был пулемет Дегтярева, три снаряженных диска, гранаты. На случай прорыва танков противника мне было приказано занять боевой пост на углу Мамоновского переулка. Там есть на втором этаже маленький балкончик с цементным барьерчиком.

Табачников на углу Малой Бронной:

— Я получил приказ занять здесь огневую позицию, и эта позиция должна была быть последней. Дальше нас немец пройти не должен был. Пришли мы с ребятами сюда, зашли в одну из квартир. Там две девушки сидели, такие замершие, а мы тут с гранатами, с пулеметами... Конечно, им не по себе стало. А мы сказали спокойно: «Ну, девчата, раз мы пришли, можете быть уверены — немец сюда не пройдет».

Мы старались снимать не только в тех же местах, но и в те же числа. Это был принцип картины. Было холодно, Табачников мерз и, несмотря на мирную обстановку нынешнего дня, кажется, совершенно ясно видел себя и своих товарищей на улице сорок первого года!

— Вот этот балкончик нам очень понравился. Можно было установить пулемет. А если танки пойдут, сверху гранатами кидать. Правда, нас предупредили, что танки могут быть закрыты сетями. Но мы свой рецепт тут придумали: сначала противопехотную бросать гранату, с задержкой вырыва кольца, чтобы порвать сеть, а потом уже бить противотанковой.

Друца на Пушкинской площади:

— Я обратился в этот день к замполиту с просьбой принять в партию. Ответ был несколько неожиданным для меня. «Ты,— сказал замполит,— напиши бумагу? если меня убьют, прошу считать меня коммунистом. И положи бумагу в карман...».

Табачников на Малой Бронной:

— Ни для кого не было тайной, что фашисты в каких-то сорока километрах от города. Но у нас, вот у меня и моих товарищей, не было никакой боязни чего-то. Наоборот, было какое-то романтическое настроение. Я помню, мы шли по улице и пели «По морям, по волнам. Нынче здесь — завтра там. По-о морям, морям, морям...»

Борис Петрович поет замерзшими губами песню, счастливо и звонко. И тут же хор подхватывает ее.

В киноархиве нам удалось отыскать кадр, где часовой с винтовкой шагает прямо по заснеженной осевой линии улицы Горького в октябре сорок первого. И песня совпала с чеканным шагом этого солдата.

7 ноября мы снимаем парад на Красной площади. На трибунах наши герои

рассказывают об этом дне сорок первого года.

Константинов

- Седьмого числа нас подняли ранее обычного. Такое было состояние, что что-то должно произойти. Никак, конечно, мы не могли предполагать, что будет парад. Скорее всего, ожидали отправки на фронт. И поняли мы, что будет парад, и что мы будем участниками этого парада, только тогда, когда наш отдельный батальон вступил на Красную площадь.

Бадоев:

- Стали вот здесь, напротив Мавзолея. Стоим и думаем: кто же будет принимать парад? Мы накануне читали листовки немецкие, что в Москве нет уже правительства, что Буденный у них в плену... И вот мы видим: ровно в восемь часов из Спасских ворот выезжает Буденный на рыжей своей лошади. Длинная кокарда у лошади, белые чулки...

Мы просили всех вспоминать события как можно детальнее, как можно подробнее. И наши герои старались выполнить эту просьбу. Не всегда получалось с первого раза. Приходилось останавливать камеру и переснимать.

Бадоев

- Буденный объехал строй, потом подъехал к трибуне, сошел с лошади, доложил правительству...

Константинов:

- Видимость была очень хорошая. На трибуне стояли руководители партии во главе с Иосифом Виссарионовичем Сталиным. Вдруг я услышал какую-то приглушенную речь. Сначала было непонятно, кто говорит. Потом почувствовали: да это ведь он, Сталин! Обращается к нам, участникам парада...

Последние фразы Константинов произносит с особой интонацией. В этом — характеристика времени. И только после его рассказа мы воспроизводим исторические кадры парада на Красной площади 7 ноября 1941 года. А Константинов комментирует эти кадры:

— Развернулись, пошли колонной. Шеренга была тридцать два человека. Я в шеренге — четвертый справа. Вот проходим. Рядом трибуна, рядом Мавзолей... Нас приветствуют. С трибуны на нас смотрят. Воодушевление потрясающее... Нам хотелось, чтобы хроника в этот момент стала живой трансляцией из глубины истории...

Потом прошли парадным маршем нынешние войска. А участники того парада, растревоженные воспоминаниями, стояли на трибунах. Наша камера издали наблюдала за ними. Мы видели, как блестели глаза людей, не плававших никогда.

От автора:

Тот день был счастливейший в их жизни, хотя они еще не знали тогда, что скоро начнется долгожданное наступление под Москвой, и все они будут участниками великой битвы. Они не знали тогда, что часть батальона, сражаясь, героически погибнет. И одному из бойцов посмертно будет присвоено звание Героя Советского Союза. Они не знали тогда, что весь мир, затаив дыхание, прислушивается к шагам этих солдат на Красной площади.

И снова мощно грянет хор. Помчатся танки, пойдет в атаку пехота, ударит в пасмурное небо сорок первого года артиллерия. Наши войска будут брать

неведомые высоты и развалины старинных городов, развивая первое победоносное наступление.

Но все это будет на общем плане.

А на крупном.

23 января... На окраине деревни Хлуднево часть батальона Прудникова, выполняя специальное задание командования, попала в засаду. Погибли все, совсем еще молодые ребята. Последний, Лазарь Паперник, когда враги окружили его плотным кольцом, поднялся и вдруг метнул под ноги себе связку гранат...

У деревни Хлуднево на заснеженном поле упирается в бесконечное небо гранитная стела. И глядит на нас улыбающееся лицо молодого парня.

16 февраля 1942 года... Капитана Прудникова неожиданно отзывают с фронта в Москву. Сейчас, в своем кабинете он рассказывает об этом событии так:

- Проснулся очень рано. С теми же мыслями, с которыми лег спать: зачем меня вызвали в органы государственной безопасности? Еще как-то беспокоился, где взять чистый белый подворотничок...

Нам важно было, чтобы по мере движения картины не только раскрывалась фабула, но и постепенно накапливался у зрителя материал для характеристики действующих лиц. Каждое следующее появление героя должно было показывать его с новой стороны. Во всяком случае, мы к этому постоянно стремились. В частности, поэтому не позволяли себе снимать одним махом монологи, предназначенные для разных частей фильма.

Прудников:

- Я быстро поднялся по лестнице, чуть ли не строевым шагом вошел в кабинет. За столом, покрытым зеленым сукном, сидели четыре человека. Доложился. Один из товарищей говорит: «Товарищ Прудников, скажите, как вы себя чувствуете? Как ваше здоровье?» Ну, любой вопрос я мог ожидать, но такое!.. Про здоровье?! Я даже как-то растерялся и вскочил. Мне говорят: «Садитесь». Я сел. А потом этот товарищ говорит: «Мы пригласили вас сюда, чтобы поручить вам задание особой важности. С данной минуты ваш пароль — Неуловимый...»

Этим эпизодом, по существу, заканчивалась первая серия картины. Конечно, прямого действия в ней было мало. Но ведь для наших героев этот период — предыстория их боевых подвигов. Мы сосредоточили внимание на переживаниях людей, только что вступивших в войну. Экспозиционная часть должна была перебросить мост из ушедшего в историю времени к сегодняшнему зрителю. Кроме того, в ней мы обозначили основные принципы образного решения картины. Всегда важно, чтобы зритель понял и принял «условия игры». В документальном фильме добиться этого трудно, потому что мы сами долго приучали аудиторию к информационному восприятию наших лент, а не к сотворчеству, которое требуется для проникновения в образ.

«ОСОБОЕ НАЗНАЧЕНИЕ» - так называется вторая серия фильма.

В феврале сорок второго года группу в составе двадцати девяти бойцов вместе со своим командиром капитаном Прудниковым проходила необходимую подготовку. Они жили в самом центре города, в здании военного училища, тренировались на стадионе «Динамо». Пятого марта отряд особого назначения

был отправлен к линии фронта.

Мы подробнейшим образом расспрашивали наших героев про этот день. Но решили не снимать их воспоминания синхронно. В данном случае, нам показалось, нужны не бытовые детали, а резкий эмоциональный удар. Нужно было, чтобы зритель сразу ощутил настроение того часа и тех людей. Ведь могло случиться, что он пропустил первую серию и начнет смотреть со второй — естественное опасение при создании всякой многосерийной вещи.

Итак, мы хотели в начальном эпизоде, не напоминая сюжета предыдущей серии, настроить зрителя на время и героев картины.

И вот тот же двор военного училища, в тот же день, но только спустя тридцать пять лет. Посреди — крытая полуторка. Строй молоденьких солдат. Военный оркестр. Все точно так же, как на маленькой фотографии сорок второго года.

Правда, там окна заклеены бумажными крестами. Клеить или не клеить? Решаем — не надо. Символы могут быть, инсценировки быть не должно.

А вот двадцать девять солдатских вещевых мешков прошу положить на землю. Двадцать девять... Но придут сейчас сюда лишь девять человек, оставшихся в живых.

Оркестр играет «Прощание славянки».

Они выходят из-под арки, идут на середину площади. Издали лиц не видно. Не знаю, какое на них производят впечатление эти стены, ведь они впервые здесь после того часа.

Остановились у вещевых мешков. Каждый на своем месте. Вот теперь я вижу их лица. Ветер бьет по глазам. Длинные синие тени лежат на снегу.

«Сороковые, роковые, Свинцовые, пороховые...».

Камера медленно движется от лица к лицу. Когда кончается ряд живых, над осиротевшими солдатскими мешками возникают фотографии тех, кто не вернулся с войны.

«Война гуляет по России, Война гуляет по России... А мы такие молодые!»

Несколько минут они стояли молча. Молча вглядывались в лица молоденьких ребят в военной форме. Уже оркестр перестал играть. А оператор все снимал. Нам казалось, что мы впервые видим наших героев так близко...

Кабинет Прудникова. Михаил Сидорович раскрывает дневник и рассказывает:

— Я понимал, что беру на себя большую ответственность, делая эти записи. Но были предприняты некоторые меры предосторожности. Дневник хранился у меня вместе с другими самыми важными документами, в том числе и шифровальной таблицей, в специально подготовленной сумке. (Показывает сумку.) Сумка была заминирована. Устройство было сделано так, что человек несведущий при открытии этой сумки взорвался бы сам и, естественно, взорвались бы эти документы...

Существовал строжайший приказ, запрещающий вести дневники на фронте. Поэтому такого рода записей сохранилось от того времени очень мало. Дневник Прудникова стал для нас не только опорным документом, источником фактов. В нем — что не менее дорого — передана атмосфера времени, которому посвящен наш рассказ.

Действие фильма переносится в белорусские леса, вблизи от Полоцка,

куда после труднейшего многодневного перехода попали наши герои. Тогда, весной сорок второго, это был глубокий тыл врага. Звучат дневниковые записи:

«28 апреля. Остановились в лесу. Все мокрые. Ноги красные, окровавленные. Костры разводить нельзя, сразу заметят. Отвлечься бы куревом — нет табаку. Мох курить надоело...

30 апреля. Всю ночь и день были в окружении. Фашисты все накапливались вокруг леса, где мы были, потом открыли огонь из минометов. Надеялись, что мы бросимся бежать, а они переловят нас, как котят. Вечером вышли болотами из кольца там, где они не предполагали, что пройдем...»

Спустя несколько дней в дневнике появляются короткие записи о первых диверсиях, которые удалось провести отряду.

В фильме эта хроника составит как бы фон, на котором будут развернуты конкретные эпизоды партизанской борьбы, рассказанные нашими героями. И каждый раз мы будем включать свою камеру в том месте, где действительно происходили описываемые события, и на той минуте, которая позволяет представить человека в состоянии максимального напряжения всех душевных сил.

Отряд приступил к выполнению боевого задания. Бойцы пускали под откос эшелоны с техникой и живой силой противника, уничтожали вражеские комендатуры, взрывали склады. И каждая операция требовала от них предельной самоотверженности. Ведь они были оторваны от линии фронта сотнями километров, не имея первое время ни регулярной связи с Центром, ни достаточного количества боеприпасов и даже продовольствия.

Не наладив еще контакт с местным населением, командир пока прятал отряд на озере Зверином. Положение было тяжелым. В этот момент в лагерь явился мальчишка лет пятнадцати — Петр Лисицын.

Лисицын:

- Помню, Сидорыч меня пригласил сесть на один из ящиков. Затем поднес свечу поближе — так, чтобы видеть мое лицо,— и говорит: «Ну, рассказывай! Кто тебя к нам прислал?» Ну, я подумал, что он это в шутку. И тоже пошутил, что, мол, немцы...

На фотографии — жесткое лицо командира отряда.

— ...Когда я расплакался, Павлюченкова дала мне кусочек хлеба с маслом. Сидорыч в этот момент вышел зачем-то из палатки. Потом он вернулся и продолжал допрашивать. Есть я этот бутерброд в присутствии Сидорыча не стал. Держал в руке за ящиком. Не знал, что с ним делать. А потом, на бутерброде было больше масла, чем хлеба. Я стал это масло незаметно счищать. Сидорыч заметил какие-то непонятные для него движения и как вдруг закричит: «Встать! Руки вперед!»

Только в результате заступничества комиссара и медицинской сестры Петя Лисицын был оставлен в отряде.

Эта драматическая сцена в пересказе Лисицына наполнена массой живых деталей. Эпизод очень важен и для раскрытия образа командира и для передачи атмосферы жизни отряда в тот период.

И все-таки у меня осталось такое чувство, что сцена не «сыграна» до конца. Чего-то в ней не хватает. Одного рассказа Лисицына и нескольких планов развалившейся землянки, мне думается, здесь оказалось маловато.

Может быть, есть ситуации, полноценно воссоздаваемые только в игровом

фильме? Может быть, художественно-документальная картина не должна начисто отказываться от актера в кадре? Может быть, специфически снимая его, подчеркивая условность включения «недокумента» в документальную историю, можно добиться большей выразительности, не снизив достоверности? Не знаю.

А вот в другом случае с тем же Петром Лисицыным производит впечатление именно чистая документальность. По краю заброшенного хутора растерянно бродит человек. То и дело останавливается, оглядывается по сторонам. Глаза колющие, худощавое лицо мрачно. Я знаю, что ему хочется найти какие-нибудь приметы того канувшего в Лету дня.

Тут где-то стоял дом его отца, был сад. Но столько времени прошло с тех пор — дороги пролегли иначе, деревья выросли, постарели, как сам человек, и теперь по чужому смотрят на чужого...

И все же он угадывает сердцем это место' и волнуется все больше. Тогда-то мы и включаем синхронную камеру.

— В партизаны я ушел двадцать восьмого мая, когда мне было, пятнадцать лет и неполных три месяца. Вот с этих вот земель... Ушел из дома, можно сказать, по-воровски. У меня не было возможности открыться проститься с матерью, с отцом. Я только мысленно простился... взглядом. Притом я уже тогда думал, что, может, это последняя наша встреча... Взял свидетельство об окончании шести классов Булавской неполной средней школы, взял свидетельство о рождении... Ну и пошел. (Долгая пауза, он пытается с собой справиться.) Действительно, отца я больше не встретил. Через два месяца его расстреляли...

Он не сказал: «Отца немцы расстреляли из-за меня». Но он так подумал. Потому что думает об этом всегда. Гибель отца — вечный укор его совести. И это необычайное душевное напряжение врывается на экран через интонацию, через внезапную паузу, через сухие от долгого страдания глаза...

Можно ли было снять монолог Лисицына где-нибудь в другом месте? Нет. Не получилось бы.

Мы снимали его какой-нибудь час, а готовились к этому эпизоду несколько дней. Заранее вызвав из другого города нашего героя, мы говорили с ним о чем угодно, только не о том, что собирались снимать. Конечно, я хорошо знал историю Пети Лисицына и много раз пытался представить себе этот его рассказ. А вспомнить, как он уходил в партизаны, попросил словно бы невзначай, когда мы «случайно» оказались да заброшенном хуторе. Нам помогло в тот день и хмурое небо над головой.

Низко стелются тучи. Гнутся по ветру травы. Потерянно застыла фигура человека. Застыла от боли. Здесь был его дом. Вьют свои гнезда журавли над обездоленным хутором.

Пролился дождь — будто застонала, заплакала земля... Так пластически завершается этот эпизод.

В мае сорок второго года, как явствует из дневника Прудникова, в отряд пришли крестьяне из расположенных неподалеку деревень.

Мы показали этих людей еще в самом начале фильма, в прологе. Они стояли на краю дороги — торжественные, по-праздничному одетые, при медалях, ожидая своего партизанского командира и боевых товарищей. Крестьянские лица светились гордостью. Встречали по обычаю — хлебом и солью.

К ним шла колонна пожилых, штатских нынче людей, сохранивших, однако, военную выправку.

И когда два людских потока, две силы соединились, был праздник!..

Из серии в серию мы повторяем этот пролог. В нем видится нам символ войны народной, войны отечественной.

Как же происходила встреча московской группы особого назначения с населением белорусских сел в далеком 1942 году?

Мы старались воссоздать ее со всеми бытовыми подробностями.

Однажды в селе Щаперня усадили окрестных мужиков на бревнышках перед домом и стали их расспрашивать. Они вспоминали и вспоминали, перебивая друг друга, чтобы дополнить, рассказать получше, понагляднее, поподробнее.

— Сперва было опасно. Или полицаи пришли, или наши. Очень трудно было узнать...

— Ночью придут, постучат в окошечко. А кто пришел? Тут-ка уже не располагаешь языком ни в ту сторону, ни в эту...

— Як своих увидели! Ведь не надеялись, что так может совершиться... Что вот наши придут и будут нас организовывать бить врага на месте. Они нам сразу сводку дали... Что наши борются. Не забрал немец Россию, как тут балакали. Что Москва живет...

— Тут уже нам дух подняли. Мы тут уж решили, и безо всякой там робости все пошли в отряд...

— Назавтра достали оружие. У всех припрятано было. Прямо аж смотреть любо, кто с наганом, кто с ружьем...

— Главное, сосед соседа не знал, что у него оружие есть. Когда коснулось, почти все понаходили. Старик один, ему за семьдесят было, утром принес два нагана и пулемет. В колодце хранил...

— Пришли вот сюда, в Щаперню. Сели. Командир говорит: «Вот вам задача — тут будете жить и работать. Помогать Красной Армии. Рвать, палить, разбивать — вредить врагу».

Крестьянские рассказы о войне было легко снимать. Люди держались открыто и естественно. А события партизанской жизни сохранялись в их памяти прочно, потому что остались для них главными. Искренность, часто даже наивность этих рассказов давала живое представление о добродушном и милом народе.

Первый партизан:

- Ходили мы, ходили — никак нельзя было поезд спустить. Охрана туда-сюда. Не пройдешь. Тогда мы к самой казарме пришли. Там переезд у казармы рядом. Залегли. Вот они вышли, папироски в зубах — пых, пых. А мы тут лежим, ну пятьдесят метров до них. Лежим. Як они только мимо прошли, мы сразу ползком, ползком — и раз под рейку, значит. Сразу капсуль вставили, натянули шнур. А поезд уже идет — чуху, чуху, чуху...

Второй партизан:

- Я, значит, дёрг этот кабель. Та-а-а-к. Сразу — чжжж! Паровоз этот с рельсы кувырк! И пошло, и пошло! Вагоны кувырк в сторону, кувырк в сторону...

Сюжеты в этих рассказах просты. Но они, на мой взгляд, дали картине народный колорит, помогли отразить на экране сущность начавшейся в тылу врага крестьянской войны.

На высоком берегу Западной Двины стоит покосившийся старенький домик. В нем живет одинокая женщина, Анна Дмитриевна Шерстнева. Во время войны она была подпольщицей, перевозила партизан через реку, постоянно рискуя жизнью. Сейчас Анна Дмитриевна вспоминает об этом озорно и весело, как о забавном приключении:

— Слышу свист с той стороны. Я отвечаю пароль. Они отвечают мне. Думаю: «Ну гад... Кто ж там есть?» Там же немцы... Ну, я тихонько переплыла. А это Валька с Эдуардом. Как они там прошли?..

Ну, погрузились и только выгребли, как же открыли по нас огонь!.. (Смеется.) Решетят лодку, и всё. Ребята говорят: «Ложись на дно». Ну як ложись? А ночь темная. Но все равно видать лодку, как она по Двине идет... Смотрю, а Валентин уже купается. И я говорю ему: «Вот вам душ московский». А он мне говорит: «Ничего, солнышко партизана высушит». Смешно так! Вылезли мы на берег, ребята и говорят: «Дадим-ка и мы сдачи». А что я тогда понимала? Мне девятнадцать лет было. А что? Думала, немцы подстрелят? Я этого и не думала. Я думала, как бы его подхитрить и подстрелить. А про себя — так это неправда!.. Ну вот, не уловили меня и не подстрелили. А им дали! Больше они на нашу землю не пойдут, я так думаю.

Она рассказывала всю историю в лодке на берегу реки. Рассказывала с такой радостной, нерастроченной силой, с таким свободным, выразительным жестом! Ее по-крестьянски неправильная речь коробила потом некоторых редакторов. А я как раз люблю эту живую неправильность. Для меня, признаться, монолог Шерстневой звучал как музыка.

Летом в партизанский отряд стали приходиться военнопленные, бежавшие из фашистских лагерей. Сначала к ним отнеслись с недоверием. Ведь надо помнить, как воспринималось в те годы слово «пленный». Это особая страница прошлой войны.

Побывавшие в фашистском плену воины, с которыми нас свела картина, вызывали глубокое сочувствие и уважение. Это были люди трагической и героической судьбы. И нам хотелось уделить им в фильме особое внимание. Гриненко:

- Самый тяжелый день в жизни у меня был 12 октября 1941 года. Десятый день мы выходили из окружения, и попали прямо под танковую колонну. Орудия у нас были уничтожены. У меня от батареи осталось одиннадцать человек. И вот мы прорываемся. Пятый раз идем в атаку. А нас все время бьют, бьют... Во время бомбежки теряю сознание. Прихожу в себя — меня комиссар тянет на себе. И где-то мы уже у какой-то дороги. Я еще плохо слышу, но вижу. И говорю ему: «Куда мы идем?» Он говорит: «Вот уже через дорогу перейдем и будем у своих». Залегли. Это уже вечер был. И когда мы броском через дорогу перескочили, напоролась на немцев — мы их в кювете не видели. Начался рукопашный бой. Я опять потерял сознание. Когда я пришел в себя, у меня были уже вывернуты карманы. Кругом лежали убитые, раненые. Вокруг стояли немцы.

У меня была только одна мысль: как могло случиться, что я остался жив? Как я смею жить? Почему не погиб? Какое я имею право?..

Большой, красивый человек с седой как лунь головою не выдержал и заплакал.

- ...А потом был плен. Был этап через Вязьму, Смоленск, Витебск... Двадцать

пять тысяч было в лагере. Осталось в живых, может, две тысячи. И все хотели бежать, стать партизанами, солдатами, хотели снова бороться с фашизмом.

В фильме подробно воссоздана история одного такого героического побега — история А. С. Меркуля (о нем речь впереди).

У документалистики, когда она обращается к столь драматическим темам, есть, мне кажется, свои преимущества перед театром и игровым кино,— если, конечно, в документе запечатлена абсолютная правда. Мы стремились к ней, снимая воспоминания бывших военнопленных, бывших партизан.

Заканчивается вторая серия общим построением всей партизанской бригады на окраине белорусского села. Командир проводит перекличку по отрядам. Бойцы стоят по-военному, отвечают четко и громко.

— Отряд Гриненко!

— Здесь!

— Отряд Меркуля!

— Здесь!

— Отряд Якимова!

— Здесь!

Уходит время. Уходят люди.

— Отряд Александрова! — произносит командир. И стоят только два Человека.

— Здесь!..

А потом мы видим уже одно лицо — лицо партизана, отлитое в бронзе памятника... И снова гремит марш «Прощание славянки»...

«Лицом к лицу» — третья серия.

Начинается она событиями осени сорок второго года. К этому времени была уже образована партизанская бригада из шестнадцати отрядов. Партизаны контролировали целые районы, восстанавливая в тылу врага советскую власть. Фашисты бросили против них регулярные части. В городах и деревнях зверствовало гестапо.

В дневнике Прудникова есть такая запись: «14 октября. Получил письмо от заведующего банком города Полоцка, который работает по нашему заданию».

Это была последняя весть от Федора Николаевича Матецкого. Через некоторое время партизаны узнали, что гестапо арестовало Матецкого и его жену Нину Ивановну. После пыток и издевательств их расстреляли на окраине Полоцка. Однако несколько дней спустя Нина Ивановна Матецкая, чудом уцелевшая, пришла в партизанский лагерь.

Нам предстояло снимать человека, пережившего свою смерть.

Снимали на месте расстрела, в глубоком овраге.

Матецкая:

- Когда машина пошла, мы, конечно, не знали, куда нас везут. Только слышали, что хлопают ветки по кузову. Потом машина остановилась. Открыли задний борт и по одному человеку стали вызывать из машины. Когда я вышла из машины вот сюда, здесь была большая яма вырыта. В яме я увидела тела расстрелянных. Лежали трупы. Я увидела труп своего мужа... Этот немец, который стоял с правой стороны, ударил меня валкой по затылку. А этот, который стрелял, видимо, запоздал с выстрелом. Когда меня палкой ударили, голова зашумела, зазвенела, как будто по чугуну ударили. И я руки вот так

приподняла... И у меня под ногами растворилась почва...

Эта удивительная женщина с глубоким шрамом на лице рассказывала спокойно, не пропуская ни одной подробности. Вспоминала, как очнулась, услышала, что машина с фашистами уехала прочь, как, преодолевая страшную боль, вылезла из ямы и несколько дней добиралась по лесу до партизан. Эпизод заканчивается записью в дневнике командира, откуда мы узнали, что Матецкая в первый же день попросилась на выполнение боевого задания.

Вначале мы попытались снять монолог Матецкой летом, в яркий солнечный день. Ничего не вышло, хотя слова были точные и информация об этом страшном событии полной. В рассказе не было передающейся зрителю взволнованности.

Потом, поздней осенью, в непогожий день мы снова приехали в этот овраг. Долго ходили с Ниной Ивановной по его песчаному дну. Молчали. Корни сосен по краю оврага извивались у нас над головами. Невольно думалось, что вот эти деревья были здесь и тогда, все видели и слышали. Нина Ивановна показала на шрам свой и сказала: «А пуля вот так прошла. Еще бы чуть-чуть — и все...»

Потом она рассказала свою историю второй раз. И во второй раз было больше правды, чем в первый. Я не могу назвать это дублем.

От автора:

Каждый день война пытала людей голодом, холодом и страхом. Обнажала все доброе в человеке и все злое. Да не в отдельном человеке, а в целом человеческом общежитии. На краю пропасти, между жизнью и смертью, отлетало все мелкое, наносное — и проявлялось самое существо человеческое. Не с врагом лишь, не с другом — с самим собой вставал человек лицом к лицу.

С тех пор прошло несколько десятилетий. Можно сказать, целая жизнь. И было в этой жизни у каждого из наших героев с три короба радостей, с три короба всяких горестей... Обыкновенная человеческая жизнь. Но мерилась и строилась она в зависимости от тех, считанных войной дней. И судьба командира, и судьба всякого воина в отряде.

Была у них любимая песня, бесхитростная по словам, простая по мелодии. В картине спели нам её супруги Меркуль Евдокия Егоровна и Анатолий Семенович:

«В темной роще густой
Партизан молодой
Притаился в засаде с отрядом.
Под осенним дождем
Мы врага подождем
И растопчем фашистского гада.
Ни сестра, ни жена
Нас не ждет у окна,
Мать родная нам стол не накроет.
Наши семьи ушли,
Наши хаты сожгли,
Только ветер в развалинах воет...»

Они пели тихо, в лад, для себя, вспоминая, видно, то, что спрятано глубоко за этой песней и никакими словами не может быть высказано.

Евдокия Егоровна:

- Наша молодость была трудной. Вам этого не понять. Но все равно — были молоды, хотелось кому-то нравиться, хотелось быть красивыми... То же и ребята, наверное, думали...Знаете, мы ведь в лагере и танцы устраивали. Не современные танцы, раньше-то совсем не такие были. И хотели, чтобы умели танцевать наш комиссар и командир. Но они, ни один ни другой, не могли. Пригласим солдата, говорим: «Поиграй нам. А мы их поучим». А они — никак. Вот этот командир до сих пор не танцует. (Смотрит на мужа.)

Анатолий Семенович:

- В окрестных деревнях начал свирепствовать тиф. Всех медсестер послали па борьбу с тифом. И она где-то зацепила сыпняк. Слегла. Лежала она, конечно, долго. Первое время я ездил ее навещать. Не как жену, а просто как своего партизана. Ну вот, навещал, навещал... и привык. Говорю: «Ну, давай будем мужем и женой». Какой муж!..

Евдокия Егоровна:

- Я говорю: «Какое замужество? Ну, как это можно — на войне выйти замуж?..»

Анатолий Семенович:

- Еле уговорил.

Евдокия Егоровна:

- Потом он написал рапорт командиру бригады.

Анатолий Семенович:

- Долго Прудников думал. Потом через месяц все же разрешил. Приехал комиссар Глезин. Он у нас был и сватом и регистратором. И поздравил и рюмку выпил. Но «горько!» не крикнул. Борода у него рыжая была. Видно, в бороде и застряло это слово. Или почему побоялся «горько!» крикнуть?..

Иногда в синхронном рассказе явится вдруг такая деталь, которую надо обязательно подчеркнуть. Вот и мы именно здесь решили напомнить историю Меркуля.

...Это было еще до партизанского отряда, в армии, оказавшейся под Вязьмой в окружении. Командир развед-взвода стрелковой дивизии лейтенант Меркуль получил задание пробиться сквозь вражеское кольцо и сообщить командованию фронта направление и час прорыва из окружения всей армии. Меркуль выполнил задание, а на обратном пути был тяжело ранен. Командарм, выслушав доклад лейтенанта, заметил: «Не думал, что ты вернешься назад, в окружение...» И приказал отправить раненого Меркуля первым же самолетом за линию фронта. Но самолета больше не было...

Потом плен, героический побег, о котором мы рассказали во второй серии, командование партизанским отрядом...

В тот год было пережито столько, что хватило бы на несколько жизней. Оттого, видно, и не решился комиссар крикнуть «горько!» на свадьбе.

Мы снимали весь эпизод в маленьком саду под Минском. У нас не было никаких дополнительных материалов, кроме двух фотографий лейтенанта: одна довоенная, сорок первого года, другая — сорок пятого. Но зато с этих фотографий смотрели на нас разные люди. Нет, лицом они были похожи, но глаза... Совсем другие были глаза у человека, пережившего войну.

Еще в изобразительном решении эпизода нам помогла калина. Меркуль сидел на лавочке и говорил спокойным голосом. Только рука с папиросой

слегка дрожала, и над головой кровавились красные ягоды спелой калины...

Супруги Меркуль — добрые, ласковые люди. У них уютный дом, большая теперь, дружная семья. Нам все время казалось, пока мы снимали, что история, ими рассказанная, случилась с другими людьми, может быть, на другой планете...

Знакомя зрителя с боевыми операциями партизан, мы все-таки старались сосредоточить внимание не на военных результатах (это был бы совсем другой фильм), а на душевной стороне жизни наших героев.

Об отважной разведчице Ольге Масюковой нам рассказали такой случай:

— Однажды в начале сорок третьего нам пришлось переходить полотно железной дороги под сильным огнем противника. Один парень вдруг закричал: «Братцы! Меня ранило!» Двое ребят бросились к нему и тащили до самого леса. В тот раз с нами как раз Ольга была, наравне бежала. Когда отошли в безопасное место, осмотрели рану у парня — легкая царапина, только и всего. А вот у Ольги в этом бою обе ноги были прострелены, но она никому не сказала. Сама до леса добралась, а потом сознание потеряла, от потери крови. Такой это силы человек...

Ольгу Митрофановну мы разыскали на одной из строек. Она работала сварщицей, и никто здесь не знал ее военной биографии.

Отложив в сторону сварочный аппарат и маску, бывшая разведчица вспоминала партизанское прошлое и своих боевых друзей. Много волнующего услышали мы от нее. Но для картины выбрали одну историю.

— Надя была веселая, хорошая девочка. Ей не было даже еще семнадцати лет. Когда мы выполнили задание и шли обратно, нарвались на засаду. Нас обстреляли. Они, конечно, могли взять нас в плен, но нас ребята встречали. И ребята открыли ответный огонь. Надя бежала первая, я бежала вторая. Но каким-то путем пуля прошла мимо меня. Меня не задела, а Надю... задела. В нашем отряде тогда врачей не было. И Надя знала, что она умрет... Я не могу больше рассказывать...

Мы не выключали камеру все время, пока Ольга Митрофановна собиралась с силами, чтобы продолжить рассказ.

— ...И вот она просила: «Застрелите меня... застрелите...» Но все надеялись, что, может быть, совершится какое-то чудо, ребята найдут врача... Мы то вынесем ее из землянки на улицу дышать свежим воздухом, то обратно в землянку несем... Потом она взяла меня за руку и говорит: «Только не отходи... Только не отходи...» А когда почувствовала, что уже ноги холодеют, последнее, что она сказала: «Хоть бы узнать, как с парнем поцеловаться...»

Для чего мы так безжалостно собрали в этом фильме плачи людей? Зачем заставили их снова мучиться горестными воспоминаниями? А затем только, что полагали необходимым сохранить бесценный капитал, добытый в войну солдатским поколением, — способность сочувствовать и сострадать. Что другое может противостоять прагматизму? Что другое способно растить в человеке душу, укреплять бытие подлинно человеческими отношениями?

В картине участвуют двадцатилетние — нынешнее поколение молодых. Они присутствуют в основном на роли слушателей, как часть той главной зрительской аудитории, к которой обращен пафос рассказов наших героев. Конечно, мы и не пытались рисовать образы современной молодежи, не

сопоставляли напрямую два разных поколения. Но старались показать то, что может волновать юношей и девушек сейчас.

Жизнь во все времена ставит человека перед выбором: я или другой, поступать по совести или исходить из соображений личной выгоды. Только в те времена выбор был особенно жестким: часто он оборачивался вопросом — жить или не жить?

Во второй серии говорилось о том, как пришел в отряд пятнадцатилетний Петя Лисицын. Через два года на его боевом счету уже было двадцать два подорванных эшелона. Но однажды небольшая группа, в составе которой он пошел на операцию, наткнулась на засаду...

Лисицын:

- Немцы резанули нас в упор из пулемета. И сразу разбили на две группы. Одна ушла влево от линии огня, а мы с Васей Кудриным бросились вправо. Почти вот добежали до самого леса... И тут Васю ранило...

Вспоминая, Петр Лисицын все представляет себе настолько точно и живо, как это бывает, пожалуй, только у больших актеров. В нем нет никакого лицедейства. Он мучается и переживает то, о чем говорит, глубоко и серьезно. И при этом сохраняет всю подлинность и достоверность документального свидетельства.

Наша техника притаилась где-то в другой комнате. Лисицын не замечает ее и рассказывает мне:

— Он весь горит, светится, этот лес. Пули жикают над головой. Ракеты. Надо пригибаться, ползти, а тут раненый... Я не мог его бросить. И оставаться не мог, потому что знал: немцы по следу идут. Стал тянуть на себе. Тянешь, тянешь, упираешься, жмешься куда-то в снег, чтобы как-то уйти от этого огня, от этих пуль. Понимаете! И тогда... Тогда я подумал: «Ну что ж, смерть так смерть... Ведь умирают же другие. В конце концов, и ты когда-нибудь должен умереть». Вот таким рассуждением как-то облегчаешь свое душевное состояние.

А с другой стороны, ведь и радость. Радость, потому что эшелон-то мы все-таки взорвали! Теперь бы спастись... А спастись нельзя — на руках убитый почти что человек...

Я его тянул до конца. А после, в лесу уже, стал кричать: «Димка!.. Димка!..» Командира звал. Во весь голос кричал. Потому что думал: немцы услышат — черт с ними!.. Я же не могу пропадать здесь с человеком. И уйти не могу. И бросить не могу... Вот так мечется человек как окаянный, а сделать ничего не может. Кричу на весь лес: «Димка!.. Дим-ка!..»

Лицо Петра в этот момент бледнеет, становится страшным, на глазах выступают злые слезы.

— Как-то он меня все-таки услышал и пришел. Потом мы вместе тянули Кудрина еще по лесу до самой деревни... А потом Вася умер. Похоронили мы его по-солдатски. Молча постояли и пошли...

Мы снимали этот эпизод в комнате, намеренно, исключая всякий фон, вырубая светом из темноты только лицо рассказчика. Потом на натуре попытались воспроизвести атмосферу события. Оператор Марк Пинус снял кадры ночного леса изобретательно, с использованием пиротехники, в сложном движении. И все-таки реальное ощущение события зрительно передавали больше всего глаза Петра Лисицына.

Когда документ обладает такой эмоциональной силой, ему не обязательно искать дополнительные пластические подпорки. Я даже думаю, что в подобных случаях мы по способу выражения ближе к театру, нежели к традиционному кинематографу.

Разумеется, мы не писали никаких ролей Петру Лисицыну, не обсуждали с ним исполнительских задач. И все-таки мы работали с ним над образом. Можно ли сказать, что мы воссоздавали образ мальчика-партизана? Пожалуй, нет. Да это было бы и не в наших силах. Скорее, мы пытались наиболее полно воспроизвести взгляд сегодняшнего Лисицына на того, юного.

Вообще, снимая эту картину, я сам не сразу понял, что делаю ее не о прошлом, а о настоящем. Прошлое лишь провоцирует проявление нынешних взглядов и настроений наших героев, так что на экране, в конце концов, складывается их сегодняшний образ.

Документальный фильм — это фильм в настоящем времени даже тогда, когда избирается сюжет о прошлом. Так мне теперь представляется.

Зимой 1943 года фашисты предприняли самую крупную карательную экспедицию против партизан. (Нашлась немецкая кинохроника об этом.) Бригада вынуждена была вести бои, постоянно меняя место расположения. В одном из отрядов находились четверо тяжелораненых и больной тифом. Они идти не могли. Тогда в лесу, в замаскированной землянке с ними добровольно осталась медицинская сестра.

Когда мы встретились с Еленой Фоминичной Семченок, то поначалу растерялись. Нам показалось, что теперь, после стольких лет мирной жизни, Елена Фоминична сама как бы стала другой. Сможет ли она вернуться хотя бы отчасти в свое прошлое, вступить с ним в душевный контакт? Ведь без этого монологи-воспоминания в картине утрачивали смысл.

Мы отыскиали в лесу полу развалившуюся землянку. Собрали девушек из медучилища, того самого, которое когда-то, еще до войны, окончила Лена Семченок. Мы рассчитывали, что обстановка и аудитория помогут рассказу. Но сначала ничего не получилось. Девушкам трудно было прочувствовать увиденное.

Вероятно, их равнодушие задело за живое Елену Фоминичну. Она вдруг расплакалась. Потом немного успокоилась, и мы стали снимать. Вот один эпизод из ее рассказа:

— Они прочесывали лес, собаки были с ними. Лай собак, выстрелы... И все это ближе и ближе к нашей землянке. Саша, мой сыпнотифозный, кричит: «Я хочу клюквы!..» А второй Саша, который был в голень ранен осколком, в бреду стонет: «Сестричка, дорогая, ну помоги, прошу тебя... Не сумеешь помочь — убей! Убей меня...» А что я могу? Инструментов нет никаких. Температура нарастает. Нога как бревно. У Салашенки Вани бритва была. Ладно... Пришлось принимать миссию хирурга. Взяла йод, смазала. А света нет. Надо ведь свет, чтоб оперировать. Зажгли, значит, сало, небольшой фитилечек. И стала делать операцию.

А фашисты, слышим, ну совсем рядом. Над головой топчутся. Что делать? А у нас один автомат и одна граната. Ваня Салашенко, такой мужественный человек... Правда, ему трудно подниматься было. Так я ему тряпку за бревнышко привязала, от простыни оторвала. Теперь он мог подтянуться и

сесть. Он, значит, и говорит: «Ты бери гранату. Это будет граната для нас всех. Живые все равно не сдадимся. А я сяду против дверей и ни одного гада не пущу сюда...»

От автора:

Беспрерывно сорок два дня находилась на боевом посту медицинская сестра. И живут на свете пять человек, спасенных ею тогда...

Стояли в полоцком лесу возле полуразрушенной землянки молоденькие девушки из медучилища. Слушали Елену Семченок. В годы войны она была их ровесницей. Герой вашей картины — очень разные люди. Но все они, как нам казалось, естественно объединялись в одно поколение. И цельность его происходила от того, что в военные годы общие устремления наиболее точно совпали с нравственными установками отдельной личности.

Это было свято верующее поколение. Потому-то они и не считали себя жертвами тягчайших обстоятельств, а готовы были к добровольному самопожертвованию. Тайное представление руководило нами в работе над картиной, служило определяющим моментом в выборе героев и эпизодов.

Они воевали в партизанах долго почти семьсот пятьдесят дней и ночей, пока летом сорок четвертого наша армия не освободила Белоруссию. И в эти последние дни своей партизанской войны они делали все возможное и невозможное, чтобы помочь наступлению наших войск.

Мы долго искали кадр, который вместил бы в себя героизм и муку тех завершающих дней. Была скупая кинохроника: участие партизан в освобождении Белоруссии, партизанский парад в Минске... Но эти кадры сами по себе не могли разрешить то внутреннее напряжение, которое накапливалось в картине на протяжении трех серий.

И вот однажды мы были у Станислава Ивановича Пристрельского, довоенного председателя колхоза, человека, который привел первых крестьян в партизанский отряд. Говорили, вспоминали... Вдруг он взял старенький баян и неожиданно для всех стал играть. И такое сделалось у него в тот момент лицо. Пальцы крестьянские не всегда слушались. Но была в той песне такая правда, что никакими словами не сказать...

Хорошо, что наша камера оказалась легкой на подъем. Мы эту песню сняли.

Долгая и тяжкая война кончалась.

Последний ее год герои картины воевали в регулярные частях Советской Армии, штурмовали Варшаву, Прагу, Берлин... А потом с победой возвратились домой.

Но даже само радостное возвращение часто становилось для них глубоким душевным потрясением. Об этом в заключительном эпизоде картины рассказывает бывший командир одного из партизанских отрядов Александр Дюжин. Вот он стоит на краю спелого поля, седой полковник, пытаясь сдержать накатившее волнение, вспоминает:

— 27 июля я прибыл из Москвы в Тулу. А уж из Тулы попутными машинами поехал на родину к родителям, в Киреевск. Не доезжая до города, слез с машины и пошел пешком. Там была проселочная такая дорога вдоль поля. Рожь созревала. Меня вдруг такое волнение встревожило... Думаю: вот сейчас приду, а родители ведь знают, что я на фронте погиб. Три года я отсутствовал, переписки то не было никакой, когда я в тылу врага воевал. До самого вечера стоял в поле, так и не решаясь идти. А как стемнело, пошел. По дороге никто

меня не узнал. Одет я был в кожаную тужурку. Так в партизанской форме и шел... Подошел к своему дому. Посмотрел в окно. Все собрались в комнате. У меня ведь четыре сестры, три брата. Я стучаться не стал. Открыл входную дверь, разделся... Потом... Мать заходит в сени, мимо меня прошла с ведром молока. Она меня не узнала. Может, думала, кто другой пришел? Потом... Я вышел на свет в комнату. Тут все мои братья, сестры кинулись... отец... мать... Стали плакать... Не могу больше рассказывать.

Закрыл полковник глаза рукавом. Камера в смущении отвернулась к полю. Тихо стало.

И вдруг грянул победный марш, и помчались ликующие поезда с фронта домой. Поезда. Вокзалы.

Монтажно продолжает эти кадры хроники встреча наших героев на вокзале в Полоцке через тридцать с лишним лет. Крепко обнялись ветераны великой войны. Будто застыли. А потом медленно, торжественной чередой пройдут они по бесконечной лестнице Кургана Славы. Мы будем долго вглядываться в эти лица. Сначала сухо и грозно зазвучит голос боевого барабана. Потом в такт ему марш «Прощание славянки». Сотни голосов, подхватив мелодию марша, понесут ее вверх все яростнее и шире, будто рождена она этим молчаливым торжественным строем...

От автора:

В стылых землянках, у слепых костров, на краешках непроходимых болот, в самых отчаянных ситуациях они верили друг другу. И это осталось у них навсегда.

Сколько бы ни прошло лет. Сколько бы ни прошло лет!..

Наверно, как и в каждой картине, есть «Частной хронике времен войны» свои удачи и свои просчеты. Судить о них нам, участникам съемочной группы, трудно, потому что для всех нас это была не просто работа, а исполнение душевного долга. И остыть, отодвинуться на расстояние от нашей картины мы пока не смогли...

МУЗЫКА ЖИЗНИ (выжимки из записных книжек)

Образ спит в документе. Его надобно разбудить...

Читаешь иной раз критические статьи и диву даешься: «Авторы раскрыли перед нами образы современников... Режиссер воссоздал на экране образ...»

Ну, нет, тут что-то не так! Неплохая картина, крепко сбитая, есть в ней любопытная информация. Но образ? Автор даже не покушался на него. Ему хватило внешнего события, общего плана, привычного взгляда на героя. Да большего и не требовала заданная тема. Должен признаться, что понимаю документальный образ более узко и никак не согласен на расширение этого понятия.

Конечно, любая художественная структура не обходится без нехудожественных элементов. С другой стороны, почему бы и в области экранной информации не использовать образность для усиления зрительских впечатлений? В наш век чего только с чем не соединяют! И в человеческое тело вживляют пластмассу...

И все-таки информация, публицистика должны строиться по своим законам,

искусство — по своим. Там и здесь можно добиться превосходного мастерства, если следовать природе своего творчества, а не соседствующего.

Для меня звучащий экран это просто новая знаковая система. Система общения двадцать первого века. Но так же, как слово устное и письменное само по себе еще не есть литературное слово, так и съемка — еще не художественное творчество. Образ на экране, как и в старых искусствах, остается плодом живородящего сознания, а не техники. В том числе, конечно, и документальный образ.

Документалисты чаще стремятся к яркости, актуальности, плотности информации, чем к преобразованию документов в образные системы. Между тем выразительность и образность — разные понятия. Введение в информационную структуру символов и других выразительных элементов не меняет существа дела, так же как использование эпитетов или сравнений не превращает статью в произведение художественной литературы. Своеобразие материала, из которого строится документальный образ, не отменяет общих законов искусства, а лишь требует, чтобы мы приспособливали к ним свои возможности.

Есть ли противоречие между художественным образом и документом? Есть! Документ не несет эстетической оценки, точнее, она в нем второстепенна. Образ же воспринимается, прежде всего, эстетически. В этом смысле собственно документальным может быть только такой фильм, в котором действительность фиксируется исключительно с научной, юридической, с любой прагматической целью.

Поэтому, строго говоря, документ и образ — понятия, противоречащие друг другу. Образ документа, образ документального героя — дело другое. Образ может быть убедительным, правдивым, достоверным. Но не чисто документальным, потому что в нем обязательно присутствует авторское «так я вижу». Только хроника еще может претендовать на роль «беспримесного» документа, фиксирующего объективную поверхность факта, облик факта. В этом принципиальное отличие информационных моделей, сколь бы ни были они сложны, от художественно-документальных.

Для рождения образа нужна вся алгебра гармонии. Образ явления, факта или какого-либо лица — это ведь то, чего никто не видел и не мог увидеть прежде художника. Внутренний мир не отпечатывается на целлулоидной пленке или магнитной ленте прямо и непосредственно. Лишь путем сложных построений (вот она, структура!) отыскивается форма его выражения. Поэтому документальный образ — уже не документ в полном значении этого слова. И я говорю «спектакль документов», имея ввиду, конечно, не фальсификацию жизни, а субъективное, личностное ее прочтение, документальный фильм как особый вид зрелищного искусства.

Образ на экране сохраняет чувственную природу изображаемого объекта. Лучше даже сказать, укрупняет чувственную природу документа. Одновременно в нем воплощается соотношение всего мира и избранного мной кусочка действительности. Я этот целый мир не показываю, но найти, решить соотношение обязан. Обязан отыскать не только притяжение частей, но и отталкивание их, не только связь, но и противостояние. Тогда и возникает

образная система — живая, а не механическая, не информационная.

Каждый раз это удивительное состояние: только что ты полноправно распоряжался материалом, перекраивал, переставлял, прибавлял, отнимал... И вдруг, именно вдруг, он начинает диктовать свою волю. Делай так, только так, никаких вариантов, никакой вольности — будто ты уже и не автор.

Образ — гармоническая система. В ней выверены и уравновешены соотношения внешних и внутренних признаков изображаемого предмета, частного и общего. Живая самодвижущая модель действительности! Я обращаю на это внимание еще и потому, что в документалистике эмоциональный выброс личности, единичный и не связанный с остальным, иногда понимается как образное решение. Я думаю, что образ содержит, скрывает в себе целостный мир изображаемой личности. Он передает предмет изображения объемно.

В структурах, тяготеющих к хроникальности, можно изменить их смысл и содержание, меняя объем информации. Образные структуры куда более стойки. До поры до времени всяческие операции на них не изменяют их содержания. Отсеченная часть остается в ощущении всего организма, поэтому можно восстановить по части целое. Условно говоря, в каждой монтажной фразе заключен весь фильм.

Иными словами, в образе всякое продолжение имеет код начала, то есть общий принцип отбора и соединения элементов. Вот почему в образной конструкции изменение объема информации еще не означает изменения сущности.

Вместе с тем образ возникает в документальном фильме лишь на определенном уровне информации. Ее дефицит не дает видения, образного представления об объекте. Избыток ее может разрушить образ. Такая тонкая материя...

Образ живуч. Его жизнеспособность защищена еще и тем, что это система не законченная, не завершенная. У зрителя находится вторая часть «пароля». Образ достраивается зрителем. Так сказать, завершается в его восприятии. Причем ключ у каждого зрителя свой. Образ — резонирующая система!

В соединении документов важно обнаружить тот первичный элемент, который содержит в себе программу всей вещи или будущего образа. А дальше надо только, не насилуя материал, умело подчиняться этой программе, органично следовать ей. И тогда возможно чудо рождения живого образа из документов. У меня на поиски этого первичного элемента часто уходит основное время.

Пока образ не укрепился цельной конструкцией, он хрупок, способен омертветь при любом неловком движении. Но зато, когда он сформировался во всей вещи, можно делать с ним что угодно — он выстоит, выживет, дотянется до зрителя даже усеченной частью. Чудо какое-то! Но это и есть основное свойство образа, его отличие от любой внеобразной структуры.

Я снова и снова сравниваю информационное моделирование с художественным. Там в основе — экранный факт или понятие, здесь — образ. Понятие строится, образ рождается. Понятие движется всецело по воле

автора. Волевое насилие над образом может его разрушить. Он движется как бы сам, подчиняясь собственной внутренней закономерности. Образ не терпит оголенной идеи, он многозначен, хотя, в отличие от хроникального факта, обладает большей определенностью, смысловой направленностью содержания.

Информационные модели часто строятся на основании «здравого смысла» и «бытовой последовательности». Образ из документов во многих случаях опирается на парадокс. И не ради оригинальности. Просто парадокс сразу показывает объем предмета изображения. Ведь тут вскрываешь не информативную функцию документа, а его поэтический смысл. Образ — всегда контраст, всегда борьба света и тени. Он рождается из внутренних противоречий документа. Соединение противодействующих сил. Синтез противоречий!

Противоборство сразу дает спектаклю документов объем, выявляет пространство, время и место действия. Недаром театр всегда требовал конфликта. Документы, чтобы дать образную конструкцию, должны столкнуться, а не сложиться.

Я бы сформулировал, как правило для документалиста: Хочешь получить образ — ищи конфликт. Найди сгусток противоречий в одной клетке и расти его во все стороны — не ошибешься. Эта первоклетка потом может оказаться в любом месте картины. Для меня образ — система противоречий обязательно.

В документальном фильме образность часто ослаблена именно потому, что нечеток конфликт. Не проблема (это из терминологии публициста), а конфликт,

Но конфликт означает движение. Образ всегда в движении. Развитие происходит и внутри кадра и внутри эпизода, в пространстве и во времени картины. Один кадр, один документ образ составить не могут, как бы они ни были прекрасны сами по себе. Происходит, должно происходить накопление каких-то качеств, изменение.

Образная конструкция — это процесс со своей завязкой, кульминацией, развязкой, то есть сюжетом. И сюжет в художественной документалистике я понимаю как полноценное развитие конфликта. Оговорка нужна, пожалуй, лишь для короткометражных картин: не развитие, а описание конфликта. Но и здесь описывать стоит не просто предмет, а противоречия его.

Конфликт может быть и не показан открыто, а всего лишь подразумеваться. Но без драматического представления жизни сегодня, на мой взгляд, ничего существенного в художественной документалистике сделать нельзя. В этом смысле проблемность, как таковая — всего лишь поверхность конфликта.

Накопление эмоционального напряжения — едва ли не единственный путь построения документального сюжета. Хорошо, конечно, если есть фабула. Но чаще в документальном фильме ей взяться неоткуда. Сюжет здесь ближе к музыкальному построению. То есть система эмоционального развития фильма обычно заменяет литературный сюжет.

Вообще сложение картины мне видится как оркестровая партитура. Изображение ведет основную мелодию. Вдруг она переходит к слову. От слова, может быть, к шуму, потом опять к изображению. Вот изображение и слово разошлись на два голоса. А вот все компоненты фильма слились в одном

аккорде.

Самая увлекательная задача — найти архитектурный принцип строения картины. Не сразу, конечно, не вдруг появляется ощущение конструкции. Появляется чувство ритма. Не только в смене кадров, но и в движении от эпизода к эпизоду. И потом форма начинает диктовать свои условия. Я бы даже сказал так: форма начинает исследовать содержание — поднимает одни документы, отбрасывает другие... Настоящей, крепкой конструкции я очень доверяю. Она часто «чувствует» то, что не удастся выразить логически.

В игровом фильме архитектурный замысел более или менее ясен до съемок. В документальном он рождается часто вместе со съемкой, а иногда — только на монтажном столе. Но без архитектуры сложить образ из документов нельзя.

И еще: подлинно архитектурная форма фильма неповторима на другом материале. Умозрительно ее не создашь.

Документы документами, а форма — это ведь воплотивший себя на экране автор. Вот в чём штука...

При образном решении всегда можно обнаружить эстетическую закономерность явления каждого нового документального звена в зависимости от предыдущего. Не просто логическую оправданность, а именно эстетическую закономерность. Она диктует не только движение сюжета, но весь темпоритм вещи. Скажут: сами документы диктуют. Так-то оно так. Но вот для меня правильная аналогия: ювелир берет камень, обрабатывает его и показывает нам то, что было скрыто природой. Он «проявляет» своей работой камень, действуя по закону красоты.

У каждого режиссера свой ключ к работе над фильмом. Для одного—слово, для другого — живопись, а для меня — все-таки музыка. Предпочитаю ощущение логики. Атмосфера для меня важнее самого действия, а недосказанное ценю выше сказанного. Мне кажется, в фильме должен быть элемент непонятности, который раздражает, беспокоит, будоражит мысль и чувство зрителя. И это все справедливо, я думаю, для картины документальной так же, как и для актерской.

Пластике и музыке в документальном фильме легко доступны искренность, подлинность. Я не доверяю мысль слову. Слово может «предать». В экранной речи при построении образа главное для меня — подтекст. Монологи и диалоги, не несущие подтекста, лишены образности, как бы содержательны они ни были.

И в документальном фильме можно управлять подтекстом слова. В этом, собственно, и состоит искусство режиссера при работе с синхронной камерой. Можно с помощью различных приемов провести через фильм определенную интонацию речи героя, которая ляжет на задуманный рисунок неигровой роли. При таком подходе режиссера больше интересует не, что человек говорит, а как он говорит. Тут — поле режиссерской деятельности, а там — скорее, редакторской.

Выбрать героя для спектакля документов — задача ничуть не менее сложная, чем найти актера на роль. Причем во многом это работа аналогичная. Правда, в игровом фильме еще придет художник и «дорисует» актера, оденет, прикрасит. У документалиста таких возможностей нет, если он хочет остаться в

рамках своего искусства. А герой тоже должен быть и выразительным и типичным.

Выбор героя сложен еще и потому, что документалист обычно имеет дело с заданной темой. Значит, район поиска ограничен внешними обстоятельствами. Но героя нельзя присоветовать со стороны. Его надо открыть самому. Если он не вызвал у тебя душевного отклика, он ни когда не тронет и зрителя.

Я должен обязательно отыскать в герое нечто существенное для меня. Не всегда близкое, может, и враждебное. Но всегда мое. Потом, на экране, он станет частью меня самого.

Резонный вопрос: разве герой не существует сам по себе? Существует, конечно. В жизни. А в фильме — герой плюс я. У другого автора он будет иным. Мне приходилось в этом неоднократно убеждаться, когда о моих героях делали фильмы другие люди.

Можно ли в таком случае говорить о документальности картины? Можно, потому что я ведь не выдумываю ни героя, ни обстоятельств. Я предлагаю их толкование, как в портретной живописи.

Личность многослойна. Работая над фильмом, важно в аналитической стадии исследовать каждый слой, каждую сторону в отдельности. Я считаю необходимым в строительстве образа этот «спектральный анализ». А уж потом, на стадии синтеза, найденные черты объединяются в систему.

Я знаю, многие документалисты чересчур полагаются на кинокамеру. Она, мол, сама проанализирует и сложит... По-моему, это заблуждение. Нет, документальную реальность надо сначала разобрать до основания, а уж потом собрать.

В каждом человеке есть тайна — может быть, желание, может быть, мысль. Тайна эта скрыта от посторонних, иногда скрывается даже от самого себя. И вот мне кажется, что для создания образа необходимо если не понять, то по крайней мере почувствовать ее. Живописный портрет способен передать тайну личности. Конечно, подробное изучение человека во всех его ипостасях подвигает к открытию этой тайны. Но не открывает. Тут требуется еще интуиция. Тайна становится пружиной образа.

Уловить не сказанное, а мыслимое. Даже еще и не мысль, а лишь ощущение, настроение или в глубине скрываемый мотив того или иного действия. Вот задача для документалиста, если он хочет создать портрет.

Образ содержит тайну личности. Иначе это всего-навсего облик, а не образ. В отдельных ситуациях частица тайны вырывается наружу. Иногда можно создать такую ситуацию или пронаблюдать личность в острый момент. Впрочем, многие из нас, документалистов, предпочитают иметь дело с бесхитростными людьми: «Мне нечего скрывать. Я весь как на ладони...». Это в моей пьесе «Джокер» говорит один из героев.

Взгляды, убеждения героя — это, конечно, важно для строительства образа. Но мне еще нужно обнаружить ту особую притягательную силу, которая свойственна данному человеку, раскрыть и усилить ее всеми экранными средствами.

Я считаю, что обнаружение чувственной сферы личности необходимо для создания образа документального героя, какой бы функцией он ни был наделен

в картине. Именно это дает возможность документам «сыграть». Нужно постоянно заботиться о том, чтобы передать с экрана все обаяние личности, иной раз даже отрицательное.

Актер по природе своей всегда старается воздействовать обаянием. У документального героя это проявляется значительно реже. И все-таки в каждом человеке это есть, пусть в определенный момент, в специфических обстоятельствах.

Но как вылепить внешний, доступный экрану мир по внутреннему подобию?

Я никогда не стремлюсь снять «всего» человека. Не делаю опись личности. Не моя забота. Пусть социологи, психологи анкетируют и всесторонне описывают. В образной документалистике свой принцип отбора - фиксирую то, что меня задевает.

Думаю, у каждого есть как бы эмоциональное поле. Оно не всегда и не всем заметно. Но его-то и пытается уловить моя камера. «Флюиды» фотографирую. Они — основной материал для строительства образа. Не то, что видится, а то, что чувствуется. Так я получаю «образ для себя».

Но это еще полдела. Надо средствами документалистики перевести его в «образ для всех». Усилить эмоциональное поле личности героя, не нарушая правды.

Однако и это еще не все. Мало «раскрыть человека». Мало получить на пленке ясно видимые черты его характера. Для построения образа из документов всякий раз, как мне представляется, надо опираться на идею, лежащую уже вне данного лица. В обществе. Во времени.

Это нравственная идея образа, которая позволяет собрать отдельные факты, черточки характера в единую систему.

Строя образ из документов, я постоянно соотношу объект изображения с каким-то своим идеальным представлением. Я как бы выбираю из моего героя то, что считаю прекрасным.

Чем хорош для меня человек, а чем плох. Нейтральный, так сказать, материал по возможности опускаю.

Именно так! Факты, действия, рассказы — все подчинено одной цели: выявить идеальное. Повторяю — с моей точки зрения. Иного способа проникновения во внутренний мир другого человека просто не знаю.

Любому общежитию требуются образы-маски, то есть закрепленная манера поведения, закрепленные реакции. В семье, на работе, где угодно. И документалист должен учитывать это.

Можно, конечно, критически отнестись к «маскам» героев. Но ведь приходится пользоваться ими как готовым материалом. Пользоваться и играть в ту «игру», которую ведет документ. Разоблачать безнаказанно нельзя. Нельзя и отнимать безнаказанно игровое начало. Вне «игры», которую придумал для себя человек, нет личности. Раскрыть личность — не значит анатомировать ее. Иногда приходится, но это особые случаи.

Конечно, порой нужно сбросить маску с лица героя. Но чаще я стараюсь сохранять и укреплять терпеливо образ, намеченный человеком в жизни.

Нет, пусть личность строит легенду. Пусть живет по своей легенде. Пусть так.

Из множества лиц-масок я беру то, что соответствует образу, который я строю в работе с документальным героем.

Работа с героем над образом...

Сама эта постановка вопроса может показаться неправомерной.

В игровой картине работа с актером естественна. А тут? Некоторые считают, что нельзя притрагиваться к документальной реальности; Нарушается достоверность. Наше дело фиксировать. По возможности деликатно, издали, не мешая. Вмешательство начинается только на монтажном столе в работе с кинодокументами, Здесь отбирай, усиливай, комментируй! А на съёмочной площадке — нет. Документ должен быть просто «куском жизни», сохраняющим многозначность реального мира.

Наиболее последовательные сторонники этого взгляда на работу документалиста считают, что автор не должен интерпретировать личность. Зритель сам разберется, сам расшифрует документального героя.

При таком методе работы иногда на экране действительно возникает яркий образ человека. Это редко, но бывает, если иметь дело с героем, который в повседневном поведении легко и открыто выявляет черты своей личности. Личность талантлива, сильна, органична, темпераментна, типажна, короче говоря, способна легко генерировать свой образ в обстановке публичности,— тут, пожалуй, и особого искусства не надо. Тут не забывай только время от времени выключать камеру. И пусть даже на экране такой человек «почему-то» выглядит бледнее, чем в жизни, все довольны. Какая удача!

Сам грешен — знаю я эту легкую добычу. Однако жизнь все больше приучает меня к тому, что настоящее богатство лежит все-таки не на поверхности натуры, а в глубине ее. И сокрытый на первый взгляд человек дает более ценный материал для построения образа.

Хотя нет, не дает — добыть надо!

Внутренний мир человека — главная реальность художественного документального фильма. Но это реальность невидимая. И потоку изобразить ее можно не прямо, а только опосредованно.

Классическая хроника держалась на двух действиях — наблюдении и отборе кинофактов. Экранная публицистика предложила третье действие — конструирование кинопонятий. А художественная документалистика идет еще дальше, требуя извлечения эстетической информации из факта в момент документирования, извлечения гармонии из документа. Но этого нельзя сделать, не вступая с фактом в активные взаимоотношения.

Так в арсенале документалиста оказываются и сценарно разработанный сюжет и, условно говоря, постановочные средства различного рода, провоцирующие раскрытие внутреннего мира человека.

Обязательно ли использование этих средств? Нет, конечно. Можно ведь исследовать нутро земли, наблюдая вулканы. Так и здесь. Если, по счастью, перед тобой вулканический выброс личности — торопись снимать. Но ведь такая удача ожидает документалиста нечасто. Значит, надо искусственно вызывать «вулканы». В этом самая суть нашего мастерства,

А снять «действующий вулкан» может и кинолюбитель...

Внешнее течение жизни само по себе обычно не передает внутреннего

борения личности. Между тем внутренняя жизнь и есть основное при создании образа на документальном экране. Как проникнуть в нее?

Через болевые точки. Понять, что человека радует и огорчает, чего он боится, на что надеется и т. д.

В жизни каждого случаются поворотные моменты, когда оказываешься перед необходимостью выбора. Нарушен автоматизм повседневности — надо решать. В такие моменты проверяются человеческие убеждения. Если бы была возможность поставить камеру в этих точках нравственного напряжения личности!

Наиболее полно личность проявляется в критических ситуациях. На этом держится чуть ли не вся мировая драматургия. Но тот же принцип применим и к документальному фильму.

Правда, критическую ситуацию нам чаще всего приходится показывать отраженно, как воспоминание. Тем не менее, если знать точку нравственного напряжения личности в настоящем или в прошедшем времени, то можно, поместив героя в эту точку, получить необходимый для документальной драмы эффект.

Но ситуация «быть или не быть?» не обязательна. Иной раз нравственное напряжение возникает в самых обыденных обстоятельствах. Тогда надо, не стесняясь «мелочности», фиксировать именно эти бытовые обстоятельства.

Личность в спокойном, я бы сказал, холодном состоянии не способна генерировать свой образ. Только в состоянии эмоционального возбуждения. Но документальная камера редко застает такие моменты. Поэтому приходится создавать особые условия, когда кое-что все-таки видно в глубине колодца.

В точке нравственного напряжения человек всегда испытывает эмоциональный подъем. Возникает поле эмоциональной активности. При тонком обращении оно фиксируется на пленке и его излучение передается зрителю. Вот тогда-то зритель и может прочесть невидимую часть спектра. Ему становится понятным не поддающееся словесному объяснению внутреннее состояние героя. Я выше всего ставлю именно такое воздействие на зрителя.

Для получения фотоснимка необходимо, чтобы объект имел световое излучение. Для получения образа нужно, чтобы личность была способна к особому эмоциональному излучению. Оно зависит не только от характера, но и от состояния человека. В холодном состоянии излучения не происходит. То есть автор, возможно, и уловит слабые токи, достаточные для того, чтобы в его сознании стал складываться образ. Но камера — грубый инструмент. Пленка малочувствительна, и, чтобы образ мог быть прочитан, приходится искать средства возбуждения личности.

Это может быть ситуация. Это может быть воспоминание. Это может быть партнер в диалоге. Это может быть провоцирование вопросом либо действием. Средства применимы самые разные. Иной раз и придумывать их не надо: сама повседневность помогает документалисту. Но правило остается правилом: возбуждение личности — условие получения на экране того или иного ее образа.

Дальше, необходима такая драматургическая организация материала, чтобы и зритель, познавая документального героя, пребывал в состоянии душевного напряжения. Собственно, так же, как и при восприятии игровой структуры. Но

почему-то мы, документалисты, часто об этом забываем. Получается какая-то странная ситуация: зритель не успевает вчувствоваться, мы его торопим. Вот и остается в его памяти только информация, а не образ.

Нет, надо, чтобы мы умели постепенно захватить зрителя, разогревая его воображение. Не соучастия (слишком слабо!), а сострадания надо добиваться от него. Только сострадание развивает душевно человека. Значит, и материал должен быть драматичным.

Для создания образа необходимо обнаружить конфликт не вне личности, а внутри ее. Личность — сгусток общественных напряжений.

Характер растворен в личности. Задача в том, чтобы выделить его и сконцентрировать в образе. Отсечь второзначное. Характер вообще не очевиден. Очевидна какая-нибудь характерность, а это совсем другое, только краска. Характер выявляется через систему контактов человека. Конечно, через поступки, если их можно пронаблюдать. Не результаты, а именно поступки.

Существует расхожее мнение: если и возможен конфликт в документальном фильме, то лишь как столкновение разных позиций. Между тем столкновение позиций это, как правило, и конфликт характеров. Только тогда, когда он есть, возможна документальная драма. Вот почему ее надо населять не просто характерами, а взаимодействующими характерами.

Документалисты очень часто изменяют этому правилу, показывая в фильме героев, связанных между собой лишь

функционально. В таких случаях одна личность не раскрывает другую, а просто соседствует с нею. Поэтому единого действия не получается.

Образ строится через систему контактов: личность реагирует на личность. Дело автора — избрать ту часть контактов, которая, с его точки зрения, высвечивает документального героя. Это есть решение образа, етр драматургия. При иных сочетаниях сложится другой образ, может быть даже противоположного значения.

Личность проявляется в «игровой момент», то есть тогда, когда вступает в контакт с другими людьми. Тут и открываются дверцы в глубь натуры.

Человек со своей особенной душевной структурой доверяется документальной камере только при условии правильно избранного или построенного общения. Я бы сказал так: хочешь «сыграть» героя — ищи ему партнера. Можно не снимать этого партнера, пусть зритель о нем и не догадывается. Но все равно нужный монолог в фильме получится как результат диалога.

Идеально, чтобы на съемочной площадке герой находился в состоянии влюбленного на свидании. Когда все нервы напряжены... Или был растроган самыми дорогими для него воспоминаниями.

Я не признаю синхронную съемку при «нормальной температуре».

Вне эмоций общение не проявит скрытых особенностей натуры. Поэтому я всегда стараюсь организовать перед камерой собеседников, находящихся в «игровых» отношениях, то есть возбуждающих друг в друге любовь, раздражение, легкомыслие... Либо сам «подыгрываю» моему герою. Не вопросы готовлю, а «игру».

Интервью надо не взять, а «сыграть». Это психологический сеанс, в котором

ты своей эмоцией заряжаешь партнера. Между партнерами возникают токи общения. Невидимые на расстоянии, они читаются камерой на крупном плане. В этом суть «игрового момента» при съемке интервью.

И еще. Важна обстановка действия. Даже если она останется потом за кадром. Часто она важна не для зрителя, а для самого героя. Он ведь не актер, способный творить в сукнах.

Я убеждался неоднократно, что нельзя произвольно менять место съемки. Герой слабеет, вянет. Иной раз пытаешься свалить вину на неумение «исполнителя». Но виноват ты сам, потому что разрушил привычные для героя жизненные связи и не нашел необходимых ему опор и приспособлений. А они нужны неактеру больше, чем актеру. Он не может оставаться естественным в искусственной атмосфере. На съемке он должен чувствовать себя как рыба в воде — несмотря на свет, камеру, микрофон и другие обременительные аксессуары нашего творчества. Как рыба в воде! Тогда возможно и живое слово и живое действие.

Техника общения с документальным героем сложна и разнообразна. Но главное — во что бы то ни стало освободить, раскрепостить его. Все приспособления, используемые документалистом, должны быть направлены на это. Только в состоянии эмоциональной раскрепощенности возможно самовыявление личности.

Вот и хлопочешь иногда с утра до вечера, чтобы снять ту броню, которой закрыт обыкновенно человек при встрече с документалистом. И бывает, хлопочешь безрезультатно.

А иной раз задел болевую точку, сам раскрылся навстречу герою — и уже он не замечает камеры, ему только твой взгляд нужен и чтобы слушал внимательно. Тут уж не зевай и пленки не жалея. Второй раз такого не будет. Мы ведь работаем без дублей...

И скрытое, и открытое наблюдение, и провоцируемая ситуациями прямое интервью — все приемы хороши, если фиксируют эмоциональное общение документального героя. Контакт на уровне чувств, а не просто обмена информацией дает возможность уловить столь тонкие душевные вибрации, что в результате документальный образ не уступает актерскому. А временами, может быть, и превосходит его.

Выстраивая из документов образ, важно сочетать в фильме общий, средний и крупный план жизни изображаемого лица.

Общий план. Я имею в виду социально-психологический фон, обозначение места действия. Фиксирую самые характерные черты. Ищу во внешности, в манере поведения типичное. Знакомлю зрителя с географией жизнедеятельности моего героя. Пытаюсь соединить героя со средой. Не выделить, а именно соединить.

Для меня важны здесь не только прямые контакты героя. На общем плане просматривается большой круг общения. Экран может объединить даже незнакомых между собой людей, если такое объединение дает яркий, быстро действующий на зрителя, остро воспринимаемый, легко угадываемый фон.

Это работа по преимуществу на уровне стереотипов. Здесь стараюсь много времени не тратить. Добиваюсь от зрителя примерно такой реакции:

— Ага, ясно, где это происходит. Понятно, в общих чертах, как он живет.

Кто, где, когда — вот те вопросы, на которые дает ответы общий план образа.

На среднем плане меня волнует уже малый круг общения героя. Скажи мне, кто твой друг, и я скажу, кто ты. Я бы еще добавил — «враг». Последний не меньше характеризует личность. Основная форма работы — диалог. Стараюсь не особенно вглядываться в функциональные взаимоотношения людей. Зато рассматриваю как можно более пристально моральные отношения. На среднем плане взаимодействуют только те, кто действительно сталкиваются и соприкасаются в жизни, — друзья, родные, сослуживцы, соседи...

Средний план должен прояснить своеобразие моего героя, выделить его из фона, среды. Поэтому ищу не типичное, как на общем плане, а индивидуальное.

Крупный план. Это интимный круг общения. Это нравственные отношения человека с самим собой. Это внутренний монолог. Это рассматривание человека с наиболее близкой дистанции — глаза в глаза.

Выйти на крупный план сразу невозможно. Удастся в редкие мгновения. Но зато, конечно, это самое ценное в образе.

Между прочим, такое деление на крупный, средний и общий план стараюсь подчеркивать и пластически.

А вообще не тороплюсь снимать ни скрытой, ни открытой камерой, пока не разверну героя нужной для замысла картины стороной. Но что это значит? В актерском фильме провожатым становится воображение, домысел. А в документальном как быть?

По-моему, так же.

Надо прочувствовать героя силой своего воображения. Без этого вряд ли возможно полноценное сложение образа. Никакая техника съемки не заменит воображения. Оно же наталкивает на открытие таких деталей, которые сначала не были видны.

Так что формула «я в предлагаемых обстоятельствах» справедлива и для документального искусства.

Я взял за правило «проигрывать» своих героев в себе до съемок. Это отчасти напоминает акт перевоплощения в игровом кино. Только там лицо вымышленное действует как реальное. А здесь реальное лицо живет в воображении.

Прихожу домой, ложусь, закрываю глаза и начинаю вспоминать. То есть мой герой еще раз со мной встречается. Как будто мозг записал на магнитную ленту все наши разговоры. Прокручиваю в голове ленту воспоминаний и часто обнаруживаю то, чего не заметил во время нашего общения. Память как бы сама выделяет все важное, убирает второстепенное.

Пытаюсь «играть» характер своего героя. Пусть он поживет во мне, поговорит, подействует во всяких возможных и невозможных ситуациях. Пусть реальный герой погуляет во мне свободно, как во сне. Я стараюсь дать ему полную свободу действий. Конечно, это после различных реальных наблюдений, разговоров, встреч.

А потом можно снимать. На съемочной площадке я ловлю то, что рассмотрел в своем воображении. И знаю, кого и что я снимаю.

Иногда же герой во мне/ никак не может заговорить. Не могу его запомнить.

Значит, не понял. Не мой герой, чужой. Снимай не снимай — путного ничего не выйдет.

Я четко знаю, когда работаю образом, когда нет.

Если у меня не хватило сил понять человека, если не было времени вчувствоваться в него и я не смог ни полюбить его, ни возненавидеть, вот тогда я выкладываю ворох информации о нем, нахожу логическую последовательность изложения — временную либо пространственную — и предлагаю все это зрителю. Мол, думайте, товарищи, сами думайте. А я не обязан все разжевать и вам в рот положить.

Но это хитрость. В действительности просто материал мне оказался не по зубам.

Когда же все-таки начинает складываться в сознании образ при работе над документальным фильмом? У меня есть точный сигнал: когда я начинаю предугадывать действия, слова, поступки героя. Такое предугадывание и есть, по-моему, предчувствие образа.

Воображение — лучший анализатор. Оно действует на основании знания и впечатлений от реального лица. Знание дает логику, нужную для укрепления конструкции образа. Впечатления составляют его живое тело.

Выбирая и акцентируя определенные свойства реальной личности, очерчивая ограниченную творческой волей автора систему контактов, мы выстраиваем роль. Это путь «игры документов».

Я думаю, что без определения ролей нельзя перейти к образу, а от правильности их соединения зависит художественная цельность документальной картины. Так же как актерской.

Актер всегда знает свою роль, постоянно контролирует себя. Неактер живет естественно перед камерой только тогда, когда «играет» по незнанию. Тогда это документальная роль. Я никогда не посвящаю героя в сценарный замысел, чтобы избежать самоконтроля с его стороны.

Мне важно, чтобы отдельные черты и черточки реальной личности сошлись в одну роль. Сами собой такие вещи не получаются. Документальный герой открыт для многих ролей. Это естественно. Роль должен держать я, режиссер.

Если я хорошо подготовился к съемке...

ДЕРЕВЕНСКИЕ ПОВЕСТИ

...Снял «Макаровых», а теперь, в продолжение, снимаю «Младшего брата». Как мне кажется, по закону спектакля документов.

Иногда меня спрашивают, почему я, сугубо городской житель, пристрастился так к деревенской теме. А очень просто...

Потому что это болевая точка времени, перекресток всех противоречий.

Потому что здесь я могу наиболее полно высказаться по тем проблемам, которые волнуют меня как человека. (фильм — «нравственный поступок»)

Ведь Крестьянство — не только «производительная сила». Деревня — это особый культурный пласт. Древнее основание России.

Наша Волга начинается с малого болотца, скрытого глухими лесами (сам видел!). И только потом, собрав по капле ручейки и речки Отчизны, становится главной рекою. Не так ли и нам надо работать, обратившись к истоку национального искусства? Тогда понятнее становится земля, на которой

живешь и пытаешься что-то сделать...

Да и, кроме того, конечно, деревня дает самый выигрышный материал для художественной документальной картины. Характеры! Типы! Язык!

В городе чаще наталкиваешься на людей, которые говорят как бы через внутреннего переводчика. Даже свои мысли, свои переживания они облачают в какие-то расхожие формулы. Как будто пьешь дистиллированную воду... А в деревне мне везет на встречи с людьми, сохранившими оригинальное, сочное просторечие. Они легко и естественно вступают в «игру», свободнее проявляют чувства, если испытывают к тебе расположение.

Я не слышал большей похвалы в деревне, чем «он человек самостоятельный». Вот эта «самостоятельность» как раз и необходима для документального спектакля.

«Младший брат» делался иначе, чем «Макаровы», хотя и герои родственны (даже в прямом смысле) и действие происходит, по существу, в такой же владимирской деревне.

В «Макаровых» — композиция, в «Младшем брате» — сюжет. Там основная нагрузка на монологи, полученные в результате прямых интервью, здесь вся картина строится как «сцены народной жизни».

Фабулу фильма можно рассказать в двух словах (по-моему, неплохой признак!).

Молодой человек, Володя Макаров, против воли матери соглашается быть председателем колхоза. В семье он «третий председатель». В короткий срок ему удается поднять хозяйство и обогнать своих старших братьев. Но он замечает, что рост материального благосостояния расходится с духовным ростом односельчан. Благополучие разъединяет людей. И Макаров свои недюжинные силы бросает теперь на укрепление «единого человеческого общежития», на преодоление инертности, равнодушия.

Вот, собственно, и вся история. Такой сюжет вполне могли бы разыграть актеры. Но он происходит в реальной жизни, на наших глазах, и мы его можем снять документально.

Конечно, нам повезло с главным героем. Настоящий русский молодец! Люди вокруг зажигаются макаровским темпераментом. И «проблемы» превращаются в «роли».

Володя - яркая, неукротимо активная личность, сплошное действие. Монологи ему не даются совсем, зато в действенных диалогах он чрезвычайно органичен. На нашу камеру вовсе не обращает внимания. Да и его односельчан уже не тревожит наша техника: вокруг Макарова закипают такие страсти, что не до нас. Работаем открытой камерой.

Сцены из жизни

Мне не нравится это слово — «сцены». Но лучшего на ум не приходит.

Я опробовал этот прием еще на съемках «Путешествия в будни». В Тарко-Сале ребята, сидя в накомарниках мечтали, как проведут отпуск, когда задавят фонтан. Говорили не на камеру, не со мной, а между собой. Но по моей просьбе. Правда, и тогда и теперь ортодоксы документального кино не признают таких «сцен», считая их чуть ли не инсценировками. Ну и пусть их! А, по-моему, этим способом можно добыть больше правды человеческих отношений, чем в интервью.

И в «Макаровых» тоже есть «сцены», когда отдаленная деревня просится к старшему Макарову в колхоз или когда мать узнает, что младшего сына прочат на должность председателя... Вот там были отдельные «сцены», а здесь — целый спектакль из них. Это разница! «Сцены» дают возможность показать деревню не со стороны, а как бы изнутри. Вот что важно!

Ключевой эпизод всей картины, по-моему, тот, где Макаров спорит в поле с колхозницами. Женщины боялись запоздать с заготовкой сена для личного скота, а председатель требовал, чтобы сначала управились с колхозным урожаем. Два дня мы не пускали его в ту бригаду, а потом поехали вместе. Микрофон, камера — наготове. Вышли из машины первыми, после Макаров... И что тут началось! Бедного Володечку чуть было не растерзали. На нас никто и внимания не обратил...

И все-таки, мне кажется, настоящего эпизода бы не вышло, если бы не слово, как бы невзначай подброшенное нами во время этого скандала: «А Макаров-то до сих пор холостой!..» Тут же настроение женщин резко переменялось. Только что шла драма и вдруг началась комедия. Как посветлели сразу лица!.. Сколько юмора, доброты в людях... Как озорно принялись все уговаривать молодого председателя жениться!.. Оператор Ефим Яковлев и звукооператор Женя Васильев снимали и сами хохотали.

Выходит, надо добиваться драматических поворотов внутри сцены, в момент съемок. Тогда возникнет живой спектакль.

Неужели нужно было потратить больше двадцати лет, чтобы добраться до таких простых истин?! Вот оно, оказывается, какое, мое «кратчайшее расстояние»...

Книга вторая. Двадцать пять лет спустя.

ПОЭТИКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Телевидением пользуются все. Как электричеством. Понимают телевидение немногие. Всё телевидение не знает никто.

Маленькая дочка когда-то спросила:

- Папа, а Бог есть?

Растерявшийся отец попытался выкрутиться:

- А ты как думаешь?

И шестилетний ребёнок, не задумываясь, ответил:

- Если бы Он был, его давно показали бы по телевизору.

...О том, что жизнь на землю попала по телевидению, мне известно давно. Представляю себе это зрелище - бушующий океан и вдруг из космоса плюхается матрица и начинает строить наш необыкновенный мир во всём многообразии его видов и форм.

Не прошло и десятка миллионов лет, часы тогда ещё не ходили, а картина была уже готова. И вполне можно начинать историю человечества. Шутки - шутками, но другого материального объяснения жизни на Земле я пока не вижу. Есть, конечно, библейское решение этого вопроса, но сослаться на Всевышнего мы всегда успеем. Пока нас волнует не столько принципы, сколько технология.

Раз живая клетка мчаться со скоростью света не может, значит, придётся объяснить историю с помощью средств информации. Но если так или примерно так началась жизнь, то и продолжится, она может только таким же хитрым способом. Значит, сейчас человечество живёт, не подозревая о том, что все задачи прогресса сводятся к одному неперемennomу условию. В своё время вернуть космосу должок и отправить в межзвёздное пространство матрицу земной жизни, чтобы сохранить непрерывность развития материи. И сделать это будет возможно только благодаря продвинутому телевидению.

/Из речи, произнесённой профессором Беляевым по случаю присуждения очередного ТЭФИ на ежегодном собрании телевизионных академиков/

Надо ли понимать историю, чтобы служить телевидению?

Или можно политику, религию и философию искусства вынести за скобки ремесла режиссера? За порог ремесла, вероятно, можно. За порог мастерства - нельзя.

Создавая пространство телевидения, надо отдавать себе отчет, что ты строишь вселенную. Конечно, можно обойтись без Бога, но не раньше, чем ты научишься жить и творить по божественным законам бытия. Ошибки в телевидении обходятся человечеству слишком дорого. Особенно у нас в России. Мы слишком доверчивы и экспансивны. Мы слишком легко кровавим свой след в истории. Поэтому и в вопросах мастерства режиссуры телевидения должно быть место для философии и истории. Надо понять сущность бытия, чтобы иметь право творить добро и зло в виртуальном мире.

До революции рядовой Обыватель рождался и жил в России в церковном приходе. Конечно, газеты, книги, путешествия раздвигали горизонты, помогала фантазия и наука. Святые отцы указывали пальцем в небо, а философы и политики стращали мировым пространством. Но по настоящему рядовой человек ощутил себя землянином только тогда, когда увидел себя на голубом экране.

Земля оказалась не такой большой, а жизнь не такой короткой. Незаметно мы въехали в новое царство. Со всеми достоинствами хромой и кривой цивилизации. В этот момент и началась новая история человечества.

Современный человек интегрально рассматривает свою "разумную" жизнь в соответствии или в полном несоответствии с тем, что врывается к нему на дом в цветном орущем аттракционе. Жизнь и смерть, мир реальный и потусторонний в мгновение ока меняются местами. Телевидение умудрилось отбросить своего потребителя на край средневековья, где не всегда ясно, что случается во сне, а что существует наяву, на самом деле. Это состояние еще предстоит исследовать науке, но политики уже этим пользуются. Они строят свою мифологию в зависимости от места в эфире.

Сегодняшний мир оказался неготовым к жизни в условиях глобального телевидения и потерял стабильное положение, человек как бы остался вне системы координат и поплыл в невесомости. Если бы не врожденная устойчивость Обывателя, который несмотря ни на что копает грядки на своем огороде, мир давно бы спятил. Поверьте, это уже не область научной фантастики, а медицинский диагноз - телевизионная шизофрения. И

человечеству придётся бороться с этой болезнью куда более жёстко, чем с атипичной пневмонией, алкоголем и наркоманией.

Я отдал телевидению всю жизнь, но так и не понял, кому служил - Богу или Дьяволу. В жизни мне не хватало искусства, а в искусстве недоставало жизни. Может быть, поэтому судьба и прибила меня к телевидению.

ОСОБЕННОСТИ НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Нынешнее телевидение может всё.

В один день сменить правительство, в два дня - целый народ. В одночасье построить капитализм на отдельно взятом этаже своего офиса. Или перейти к первобытнообщинному строю прямо в эфире.

Самое время спросить: «Како веруешь?»

История теперь буквально тащится за телекамерой.

А в телевизионной проходной гуськом стоят политики, артисты, литераторы, художники, ученые и даже священники.

Почему же у этого могучего телевидения нет ни знаменитых спектаклей, ни заметных картин? И вообще так трудно вспомнить сегодня, что было вчера по телевизору. Если, конечно, какой-нибудь думный дьяк не сотворил очередного скандала с битьем посуды прямо на глазах изумленного телезрителя.

Тем временем само Телевидение перестало быть простой служанкой в средствах массовой информации.

Невоспитанная муза уже сама объявила себя «столбовой дворянкой», даже готова на днях стать владычицей морской, чтоб «рыбка золотая» была у нее на посылках.

Во всяком случае, телевидение не просто создает виртуальный мир, который занимает умы все больше по отношению к реальной жизни. Оно становится для большинства населения новой средой обитания и формирует не только общественное мнение, но даже вмешивается в генетику или, лучше сказать, формирует менталитет народа. А, учитывая безответственность и безрассудство нашей элиты, может невзначай так крутануть ручку, что все мы окажемся в глухом овраге, из которого и на карачках то не выбраться.

Телевидение по своему давлению на жизнь общества, не идет ни в какое сравнение, ни с театром, ни даже с кинематографом. По влиянию телевидение можно сопоставить разве что с церковью. Но за мудрой церковью не только великое нравственное учение. Тысячелетнее богословие, умы и таланты художника, архитектора, поэта и музыканта. У церкви - Монастырь и Духовная Академия.

А у телевидения - самодельное ТЭФИ и маленький институт повышения квалификации. Три притопа, два прихлопа, вот и вся эстетика с этикой.

При чем тут Будда, при чем Конфуций? Никакой философии. Помянули всуе Магомета и помчались дальше.

Порой, кажется, что какая-то программа зацепилась за край христианской цивилизации, но тут же рекламная колотушка возвращает её на вонючий базар. Кувыркается Петрушка в эфире, а вместе с ним и народ ходуном ходит, без понятия, где верх, а где низ, где голова, а где ноги.

Телевидение не осознает, а потому и не выполняет своей главной роли. Оно не объединяет людей в единую этическую систему. В средстве массовой коммуникации - разорванные провода. Никакие продюсеры починить такую систему не могут.

Допустим информационное телевидение, сделало бросок вперед, зато художественное вещание - документальное и игровое, - откатилось лет на двадцать.

Может так и надо?

Может телевидение и есть видео газета, радио с картинкой, электронное средство информации? И нечего ему равняться на искусство!

Неоспоримы достижения телевизионного кино и телевизионного театра Советского периода. Это был настоящий художественный взлет, плоды которого еще долго будут отсвечивать на экране.

Телевидение создавало не только политический капитал власти, но и нравственный капитал общества. Несмотря на самое грубое цензурное давление.

В литературе и кинематографе была фронда, в театре и живописи свои диссиденты, по ночам все зачитывались самиздатом, однако, на телевидении даже фигу в кармане держать было нельзя. У входа в студию всегда торчал "человек с ружьем". А всеильный Мамедов понукал телевизионщиков:

- Наша задача в том, чтобы народ имел как можно меньше информации.

На закате советская власть становилась сентиментальной. Телевидение этим пользовалось. Лирика господствовала. Журналистика жила в прислугах.

Энергия уходила в чувства.

И все равно, благодаря внутреннему настрою делателей тогдашнего телевидения, тщательно скрываемому сочувствию "пражской весне", в московском эфире строился "социализм с человеческим лицом".

Народ выглядел на экране умным, приветливым и добрым.

Так проявились здесь "шестидесятники". Художники телевидения и телезрители молчаливо вступили в заговор.

Конечно, прекраснодушие раздражало. И тем и другим временами хотелось "горькой" правды. И поэт, назвавший останкинскую башню наркотической иглой был отчасти прав.

Хотя стыдно признаться, помятуя советские времена, но России сейчас, пожалуй, больше нужна НЕСВОБОДА.

Крепость морали, строгость традиций, святость предрассудков.

Человек рождается без стыда и совести. С лицом ангела, по природе - зверь. Даже по Библии он начал свою историю с того, что обманул самого Господа.

Сколько же надо было построить церквей и театров, сколько книг напечатать и снять фильмов, чтобы из этой бестии вырос порядочный человек.

Революция всегда освобождала, а Культура обязывала. Чем выше развитие, тем меньше "вольности". В конце концов, когда строилась Вселенная, частицы материи тоже теряли свободу.

Однажды американский журналист в Сан-Франциско мне сказал: «Мы никогда не поймём друг друга. Вы живёте в зоопарке, а мы в джунглях».

В девяносто первом мы выпустили «хищника» из клетки.

И только наивный идеалист предполагал, что всё получится «по щучьему велению».

Не получилось. И не могло получиться.

Россия не одолела капитализм в начале века. И сейчас, после того как провела семьдесят лет в застенках Гулага, разве могла она взобраться с ходу на такую гору, куда другие нации карабкались веками.

Но не с нашим характером!

Теперь, чтобы выбраться, мало политических декретов, мало экономических бросков. Чтобы выйти на Свет Божий, нужен всенародный Подвиг. Единение всех духовных и человеческих сил. Самопожертвование.

Ни лавочник, ни чиновник с этой задачей не справятся. Вот почему кроме маски равнодушного информатора и разухабистого «шоумена» телевидению надо взять на службу Пастыря.

Политиканов и дельцов не интересует качество вещания, потому что не волнует качество народа. Информировать и развлекать можно и без затраты душевных сил.

А вот творить равнодушно нельзя.

Конечно, есть периоды, и мы их только что пережили, когда меняется весь гардероб мышления.

Общество нуждается в разоблачении. Но это короткий миг в истории.

В нынешних условиях телевидение это центральный банк Культуры. Какое телевидение, такой и народ.

Теперь пришла пора осознать, что деятель телевидения, прежде всего слугитель Культуры, а не член общества "Долой стыд!".

Новому телевидению не хватает мудрости. Не в кадре, а за кадром.

Набрав политический капитал на разоблачениях, оно, естественно, забыло о своем другом предназначении - защищать духовное пространство.

К сожалению, наиболее талантливые телевизионщики сейчас страдают мазохизмом. "Плохая" экономика, "плохая" политика, "плохая" власть и "плохой" народ. Почти в каждой передаче разглагольствует эдакий маленький Чаадаев:

«Исторический опыт для нас не существует. Поколения и века протекали без пользы для нас. Глядя на нас, можно было бы сказать, что общий закон человечества отменён по отношению к нам. Одинокие в мире, мы ничего не дали миру, ничему не научили его. Мы не внесли ни одной идеи в массу идей человеческих, ничем не содействовали прогрессу человеческого разума, и всё, что нам досталось от этого прогресса, мы исказили. Ни одна полезная мысль не родилась на бесплодной почве нашей родины. И, в общем, мы жили и продолжаем жить лишь для того, чтобы послужить каким-то важным уроком для отдалённых поколений...

Ныне же мы составляем пробел в нравственном миропорядке». И т. д. (Философические письма)

Ну, разве это не цитата из нашей самой «продвинутой» передачи «Культурная революция»?

На энергии негативного отношения к собственной истории и народу рождаются "talанты и поклонники". На идеологии внутренних эмигрантов процветают целые каналы.

Мешанина в обществе, отсутствие коммуникаций в экономике и в жизни усиливаются телевизионным сигналом. С одной стороны, эфир отравлен антисоветизмом и всякий обозреватель, оправдываясь перед диссидентами, спешит пнуть «недавнее прошлое». С другой стороны, на экране «старые ленты», где каждый кадр борется за коммунизм. Вот и мечется телезритель то слева направо, то справа налево. Голова кругом.

И когда новый Калита возьмётся собирать Россию, ему придётся задуматься над отечественным телевидением.

В советскую эпоху мы жили внутри себя. Теперь живем наружу.

Вроде бы и церковь восстановили. А души - нет. Без души, конечно, проще. А если народ совсем озверевает, можно списать на «происки буржуазии».

И телевидение опять не причём!

"Демократическое" телевидение оказалось самым недемократичным. Жизнь простого человека ему неинтересна. Кокетничать с эстрадниками, конечно, проще. В эфире уже выросли свои Нарциссы, а Народ со сцены ушел на галерку. Там и голосует.

На всех каналах маячат попрыгунчики. Фигаро здесь, Фигаро там... А недостаток фантазии компенсируют чудо-техникой. Сплошной дизайн вместо живописи.

У "безбашенного" вещания - "безбашенный" зритель.

ОТЕЧЕСТВЕННОЕ телевидение нельзя организовать вдруг, по приказу. Необходимо сложное и упорное движение. Необходимо, чтобы люди прониклись национальной идеей.

Конечно, это сложный и даже болезненный процесс.

На «едином информационном» пространстве народ превращается в население. И тогда не в умах политических шизофреников, а в обиженном и оскорбленном обывателе начинают бродить фашистские идеи.

Американская нация кристаллизовалась Голливудом. Россия могла бы подняться телевидением. Если бы подлинная интеллигенция перестала относиться к нему, как к вульгарному промыслу. А литература, театр и кино вернулись в плоть самого вещания.

Но для этого надо изменить саму формулу телевидения.

Не только информировать и развлекать, оно должно стать народообразующей силой.

Многие корреспонденты, даже целые каналы давно ушли гулять в «чистое поле». Потому-то и телевидение плодит такое количество «внутренних эмигрантов», для которых не только власть чужая, но и народ чужой.

Нельзя предположить, что удастся вернуться к корневой базе русской культуры, вычеркнув весь советский период развития. И нелепо уповать, что путем простого перевода западной модели на русский язык можно получить настоящую Россию.

Документальное искусство не может быть безнационально, как и всякое подлинное искусство. И это особенно важно понимать, когда в конкретной исторической ситуации в России пришла в голову вздорная идея переделать «советского» человека в средневропейскую особь. Еще в советские времена мучили интернационализмом, уравнивая большевистским катком все народы под предлогом пролетарской солидарности. Сейчас тоже самое проделывают «демократы» под предлогом буржуазной интеграции. Не берусь судить в общеполитическом плане, но в области близкого мне искусства позиция маргиналов наносит явный ущерб. Нельзя создать полноценную личность без чувства национального достоинства. Так же нельзя создать художественный спектакль в любом жанре без опоры на национальную корневую систему. Общечеловеческая мораль только тогда хороша, когда она опирается на родовую, даже племенную особенность. Так в искусстве, так и в религии. Пусть наука и техника не знает границ. Пусть происходит любая экономическая интеграция. Наверное, информация безгранична. Искусство, а, значит, и телевидение имеет национальные границы. Безвизовый обмен туристами вовсе не означает безоговорочного слияния народов. Наоборот, потеря национальной особенности приводит к чувственной атрофии, а, значит, и к потере художественного восприятия мира. Вот откуда берется машинное мышление, обедняющая личность и способность человека к развитию Духа. Вот почему «машинерия» оскорила целые общества. Даже великие религии нашли способы приспособиться к национальным менталитетам. Бог на стороне гармонии. Только Демон - сторонник хаоса на основе безраздельной свободы.

Вот в окружении этих мыслей я пытаюсь выстроить понимание особенности национального телевидения.

Телевидение вместе со всей страной должно было пережить этот период жадной интеграции в европейское пространство. Конечно, это обернулось не только приобретениями, но и потерями. Важно понять, что этот болезненный этап заканчивается. Необходимость национального самосознания приходит на ум не только политикам, но и художникам, вообще всей интеллигенции, которая еще недавно хвасталась своей интернациональностью. Это вовсе не означает национализм или, не дай Бог, «фашизм». Это означает, что население постепенно возвращается к пониманию народа как целостной общности.

Не единое информационное пространство, а единое духовное пространство определяет эту общность. И сегодня это первая забота телевидения.

Национальное самосознание, как и родственные привязанности. Не поддаются логике. Это как бы шестое чувство человека. Оно либо есть, либо оно отсутствует. Как нет у многих музыкального слуха или восприятия цвета. Иногда это дефект образования, но чаще воспитания. Естественно, что без этого чувства нельзя быть выразителем и защитником национальных интересов.

Не политические, даже не философские идеи одухотворяют и творят народ.

Идея становится материальной силой, как только она воплощается в Образе. И если телевидение БЕЗ-ОБРАЗНО оно плавает на поверхности сознания зрителя, не откладываясь в памяти.

Вот почему я настаиваю на том, что русское телевидение должно быть ГРАЖДАНСКИМ, ХРИСТИАНСКИМ и ПУШКИНСКИМ. То есть - организующим

свой виртуальный мир на принципах общественной пользы, нравственного служения, по законам красоты и гармонии.

Не приторговывать, не приплясывать на паперти, а служить во Храме. Как это всегда умела наша великая Литература, как это умело наше Искусство во все времена.

Пусть история движется пороками. Но чтобы не улететь в тартарары со всеми шутками и прибаутками, в эфире нужна Добродетель.

ТАНЦЕВАТЬ НАДО ОТ ПЕЧКИ

Пока телевидение не возьмет на себя ответственность за моральное состояние общества, мы будем жить в «смутном» времени. Сегодня телевидение главный законодатель моды и управитель норм поведения человека на всем вещательном пространстве. Телевидение не форма информации, не аттракцион и эстрадный бизнес. Телевидение - центральный банк Культуры. Это должно осознать и государство, и общество. Хотя именно с Культурой и вышла «неувязочка».

Сошлемся для крепости на мудрейшего философа русской выпечки:

Николай Бердяев - Смысл истории:

«...Во всякой культуре, после расцвета, усложнения и утончения, начинается иссыкание творческих сил, удаление и угашение духа, убыль духа. Меняется все направление культуры. Она направляется к практическому осуществлению могущества, к практической организации жизни в сторону все большего ее расширения по поверхности земли. Цветение «наук и искусств», углубленность и утонченность мысли, высшие подъемы художественного творчества, созерцание святых и гениев - все это перестает ощущаться как подлинная, реальная «жизнь», все это уже не вдохновляет. Рождается напряженная воля к самой «жизни», к практике «жизни» к могуществу «жизни», к наслаждению «жизнью», к господству над «жизнью». И эта слишком напряженная воля к «жизни» губит культуру, несет за собой смерть культуры... Слишком хотят "жить", строить "жизнь", организовать "жизнь" в эпоху культурного заката.

Эпоха культурного расцвета предполагает ограничение воли к «жизни», жертвенное преодоление жадности к жизни. Когда в массах человеческих слишком распространяется жадность к "жизни", тогда цель перестает полагаться в высшей духовной культуре, которая всегда аристократична, всегда в качествах, а не в количествах. Цель начинают полагать в самой "жизни", в ее практике, в ее силе и счастье. Культура перестает быть самоценной, и потому умирает воля к культуре. Нет более воли к гениальности, не рождаются более гении. Не хотят уже незаинтересованного созерцания, познания и творчества. Культура уже не может оставаться на высоте, она неизбежно должна спускаться вниз, должна падать. Она бессильна удержать свою высшую качественность. Начало количественное должно ее одолеть. Происходит социальная энтропия, рассеяние творческой энергии культуры.

Культура срывается и падает, она не может вечно развиваться, потому, что не осуществляет целей и задач, зародившихся в духе творцов ее.

Культура не есть осуществление новой жизни, нового бытия, она есть - осуществление новых ценностей. Все достижения культуры символичны, а не реалистичны... Культура всегда бывала великой неудачей жизни.

Когда "просвещенный" разум считает духовные препятствия для использования "жизни" и наслаждения "жизнью", когда воля к могуществу и организованному овладению жизнью достигает высшего напряжения, тогда кончается культура и начинается «цивилизация».

Каждая эпоха формирует свои или занимает у другой эпохи этические постулаты. Потом использует их как инструменты для конструирования общества.

Кант возвышал долг, Фурье - общественную пользу, Фейербах считал, что надо исходить из понятия счастья отдельной личности, а Маркс заставлял этику служить производственным отношениям. Троцкий мечтал о мировой революции, Сталин строил социалистическую империю, поработав личность.

Христианская этика покоилась на Библии. В России - любили Евангелие.

И не потому, что Христос - Бог, сотворивший небо и землю, а потому, что он страдал и мучился как человек и принес себя в жертву всему человечеству и каждому в отдельности. Жертвуя собой и собой пожертвовав, по православной вере, это и есть самый высокий подвиг.

Слабость нашего поколения в том, что мы оказались весьма способны в делах технического прогресса и неспособны на этическом поле. События последнего десятилетия всех повергают в уныние. Ищут врагов и виноватых. А дело в том, что революция оказалась в руках незрелого поколения. Духовно незрелого. Даже выдающиеся наши современники продемонстрировали исключительную близорукость и деструктивность. Механический отказ от языческого марксизма вовсе не возвращает нас в лоно христианской цивилизации.

Это безумно сложный и долгий процесс.

Самым совершенным из всех добродетелей Аристотель считал справедливость.

Мы не скоро сможем договориться между собой по этому поводу .

Но делать что-то надо.

У телевидения есть своя территория, и свое население. Как у государства. И как государство должно охранять и обеспечивать свое население. Независимого телевидения быть не может. Экстерриториальности нет. Если телевидение представляет интересы чужого государства и чужого капитала, оно должно быть соответствующим образом аккредитовано и ограничено в своей деятельности.

Меня умиляет, когда многие знаменитые ведущие ещё говорят на русском языке. И довольно гладко. Правда, думают не по-русски. Это видно не вооруженным глазом.

В России всегда любили чертей. Ну, не любили, по крайней мере, уважали. Недаром наш самый любимый роман - «Мастер и Маргарита». А самый пророческий - «Бесы» Достоевского.

Вот и на телевидении развели свою "нечистую силу" и не нарадуются. «Веселые и находчивые» - с таким удовольствием изображают греховодников!

А Главный академик временами принимает позу самого Мефистофеля.

Конечно, не бывает добродетельного телевидения в аморальном обществе. Но и нельзя создать сегодня общественную мораль без телевидения. Замкнутый круг. Чтобы разорвать его, надо начинать как ни тривиально это звучит, с нравственных понятий самого деятеля телевидения.

Телевидение может быть государственным и негосударственным. Но антигосударственным и антиобщественным оно быть не может.

Телевидение без этики, телевидение без эстетики превращается в "шоу дураков".

И это «шоу» разрушает платформу нации, засоряет мозги, обедняет сердца, развращает недорослей, стимулирует гражданскую войну.

Если бы речь шла только о распаде государства.

На самом деле происходит распад личности. И пока не обнаружилось идеи, способной остановить этот распад. Отменив социальную идею и не имея сил и возможностей обустроить национальную идею, народ оказался в смуте.

Что может конкурировать с идеей свободы? Только идея справедливости.

Формула стабильности - простая дробь, где в числителе закодирована свобода личности, а в знаменателе культура общества. И значение этой дроби должно стремиться к единице. Если знаменатель чересчур велик - наступает застой. Общество чревато революцией. Если числитель чересчур велик - наступает хаос и беспредел. Государство должно поддерживать баланс, регулируя соотношения числителя и знаменателя. Эту мысль можно выразить по-разному, но суть верна.

Америка находится не только на другой стороне земного шара, но и в другой исторической фазе развития. Можно предположить, что в противофазе. То, что для Америки хорошо, для нас «гроб с музыкой».

В результате поспешной мещанской революции, проведенный политическими дилетантами, мы отброшены на несколько веков назад. Да, мы оказались в глухом средневековье, несмотря на все признаки цивилизации в каждом доме. Уровень государственного и общественного развития так низко пал, что впору брать вилы для защиты собственного жилища. Думаю, что жизнь нескольких поколений будет положена только на то, чтобы как-то обустроить и оборонить то пространство, которое осталось России после нашествия "демократов".

В результате исторических катаклизмов произошло резкое снижение "пассионарности", о которой говорил Гумилев. Информация бессильна в этом случае.

А вот телевидение обязано поставить и решить эту сверхзадачу - поднять «пассионарность» нации.

Не всякое слово еще можно вымолвить.

Богатых объединяют капиталы, бедных объединяют идеи.

Как же точно сказал однажды «космический» академик Раушенбах!

«Культура опирается на чувства и лишь во вторую очередь на знания!... Научить нравственности невозможно. Только воспитывать, обращаться в правое полушарие. Нравственность иррациональна».

Не всякое искусство способно быть нравственным. Искусство нравственно, когда оно эстетически совершенно. Вот откуда - "красота спасет мир". Хотя полная цитата звучит иначе - "красота Христа спасет мир".

Мудрость не в том, чтобы знать много. Мудрость в том, чтобы понимать то, что ты знаешь. И уметь этим пользоваться. В нужное время. В нужном месте.

МАТЕРИЯ ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Можно сказать, как только человек поднялся с четверенек и осмотрелся, сразу стал документалистом. Правда, сначала он пытался просто запоминать мир вокруг себя. Фиксирующей аппаратуры у него, естественно, не было, но принцип был ясен.

Чтобы понять то, что тебя окружает, надо научиться останавливать движение и фиксировать часть пространства. Для памяти он стал делать наскальные рисунки и записывать факты на глиняных досках. Говоря серьезно, всякому искусству - литературе, театру, кино, а уж телевидению сам Бог велел начать с документа.

Сейчас всё стало значительно проще. Особенно, с появлением японской техники. Теперь предмет, факт или событие, застывшие на плёнке становятся кино или видео – документом. Из них то и строятся документальные картины или телевизионные передачи.

Вот она такая – МАТЕРИЯ ТЕЛЕВИДЕНИЯ.

Теперь документалистика в разных формах и жанрах занимает самое большое пространство в эфире. И это закономерно. Только не надо путать, где информация, а где документальное искусство.

С игровым телевидением более или менее ясно.

Там актеры, там художники, декорации картонные, носы гутаперчивые. Там понятно, что делать и оператору, и режиссеру. Сметы обалденные. Бери любую половину бюджета, никто не заметит.

В «новостях» тоже всё достаточно весело. А вот документалист-художник на сухом пайке. И при этом, материал один - сама жизнь, крутись, как хочешь. Каждый раз надо изобретать новое зрелище и при этом держаться в эфире, когда «попса» жмёт со всех сторон. Это хорошо, когда сидишь на генеральской теме, не пропадёшь. А если отважился ползти на Парнас с чистыми намерениями, тогда жди подзатыльника.

И всё-таки документальное искусство жить будет.

Оно рождает образ, а образ это такая штука, которая формирует мозг нации. А без мозгов нельзя, нельзя даже в условиях «окончательно победившей демократии».

ИЛЛЮЗИЯ И РЕАЛЬНОСТЬ

Друг моей юности, теперь знаменитый режиссёр, с которым мы мечтали вместе о своём театре, говорит, что живёт только на сцене, а всё, что вне Театра - банально и скучно.

Я хорошо помню, с каким пафосом он произносил в студенческом спектакле «Моцарт и Сальери»:

- Все говорят - нет правды на земле. Но правды нет и выше. Для меня так это ясно, как простая гамма...

А я не согласился с ним тогда и не соглашусь теперь.

В юности я бежал от жизни в театр, думая, что там больше правды. Потом бежал в кино, считая, что оно правдивее театра. В своё время я даже постарался забыть его, потому что театр мешал мне разглядывать реальную жизнь. А позже выбрал телевидение по тем же причинам. Искренность и естественность для меня были всегда дороже ума и таланта.

Но только недавно я понял. Без выдумки и прикрас нет ни науки, ни искусства, ни религии. Без фантазии рушится цивилизация.

Я научился ценить условность бытия и теперь знаю, что абсолютной правды нет ни в жизни, ни в искусстве.

А есть красота - истина гармонии.

Неслучайно в моей первой книге заиграл термин «спектакль документов». С самого начала я был убежден, что документалист не хуже любого артиста способен создать глубокий образ времени и современника.

А теперь «спектаклями» занимается всё телевидение, вплоть до передач о погоде. Но беда, когда человек или даже целый народ принимают иллюзию за реальность. Это всегда грозит историческими катаклизмами.

Меня мучит мысль, что наша великая литература 19-го века и опрокинула историю России. Тогда целые поколения русских интеллигентов принимали побасенки и сочинительство за абсолютную истину и устраивали революции. Не дай нам Бог и сегодня чересчур доверять оракулам эфира. Ради «красного словца» они готовы толкнуть народ в любую сторону.

Телевидение случилось на глазах моего поколения. Маленький смешной уродец забрался в красный угол. Никому и в голову тогда не приходило, что у этого ящика амбиции Хозяина жизни. Но, сотворив себе Кумира, мы пока не стали ни умнее, ни добрее.

Я всегда призывал «телевидение» к ответственности перед народом и историей. А сейчас, уже не ожидая милости его, надеюсь на инстинкт самосохранения нации.

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В ВИРТУАЛЬНОМ МИРЕ

Бог создал материю, когда обозначил время и пространство. Тоже самое делает и режиссер. Он фиксирует, то есть останавливает время и ограничивает пространство материального объекта. Остановив течение жизни, всматривается и анализирует. Потом воспроизводит эту жизнь на экране, исходя из своего понимания, наполняя материал своим знанием и ощущением.

Любой кусочек можно измерить и взвесить. А вот как отмеряется экранная материя? В кино - в метрах, в эфире - в секундах, а ещё в кадрах.

Время на экране часто не совпадает с реальным временем. Пространство на экране не совпадает с реальным пространством. Монтаж - манипуляции с временем и пространством. «Сжимая» время и свободно перемещаясь в пространстве виртуальный мир позволяет «сгущать» информацию. В этом суть мастерства телевизионной службы. Количество и качество информации на единицу времени. Этот счет идёт постоянно. Надо только иметь в виду, что количество и качество информации - часто враждующие стороны. Потому что информация должна быть не только объективной и полной, но и «сенсорной», то есть чувственной. В условиях телевизионного зрелища даже новости должны производить впечатление и запоминаться. Что уж говорить о больших формах и жанрах с усложненной тематикой и публицистическими задачами!

Для определения уровня информации или уровня художественности арифметикой не пользуются. Здесь всё «на глазок». Пока материя телевидения не закрепились в форме, она весьма податлива. Может быть длиннее и короче, может сопровождаться словами или быть озвучена музыкой, шумами - все по воле автора или режиссера. Но наступает такой момент в истории каждой передачи или каждого фильма, когда уже не автор определяет границы материи, а сама материя заявляет свои требования: Нельзя короче, нельзя длиннее! Нельзя тише, нельзя громче! Этот кадр - лишний. А здесь явно не хватает материала... Вот это самое счастливое мгновение в творчестве. Это значит, что дух нашел свою форму.

Во всяком пространстве есть пустоты, во всяком событии - необязательные моменты, во времени - провалы. При переводе в виртуальный мир стараются избавиться от всего «лишнего». Только таким образом можно прожить целую жизнь за один час, а иногда и того меньше. Но при этом надо уметь пользоваться условным пространством и условным временем на экране.

Пространство изменяется сменой кадров. Время тоже поддается монтажной экзекуции. Но самое замечательное в том, что зритель, выдрессированный ещё кинематографом, не считает себя обманутым и понимает условный язык экрана. Особенно, если это сделано красиво.

Можно сказать, что мастерство видео-арта в том и состоит, чтобы, сжимая экранное пространство и время, сохранить иллюзию реальности, целостность пространства и непрерывность времени. В реальной жизни это естественная задача Создателя. В мире виртуальном это результат творческой деятельности режиссера.

Пространство эпизода в игровой и документальной картине понимается по-разному. Конечно, есть форма фильма, которая строится из последовательных реальных «сцен». И в этом случае пространство эпизода в игровом и документальном кино совпадают.

Но в большинстве документальных картин каждый кадр может быть снят в ином месте и в разное время, и тогда пространство эпизода определяется не местом и драматургическим поворотом действия, а единством мысли и чувства.

Но документалисту нельзя своевольничать. То есть не считаться с реальным пространством и временем, не рискуя потерять доверие зрителя. Он обязан соотноситься с жизнью и публиковать это соотношение.

Неоправданный произвол воспринимается, как насилие. А насилие всегда губит красоту и выразительность любой материи.

Игровые фильмы ближе к сновидениям, чем к реальности. Сны свободно деформируют время и пространство. В снах отсутствует земное притяжение. Во сне можно летать. Документалист всегда испытывает «земное» притяжение. Даже тогда, когда он делает не передачу, а фильм.

ФАКТ

Строго говоря, факт и документ - две большие разницы, как говорили в Одессе. Факт это то, что есть на самом деле в жизни / или имело место в действительности /, а документ - есть информация об этом событии. При этом документ всегда короче и мельче самого факта. Документ извлекает из факта ту или иную информацию, пусть даже наиболее существенную, но не более! Документ всегда лишь схема жизни, а не сама жизнь. Но жизнь не транспортабельна, а информация, то есть модель жизни способна к транспортировке и во времени, и в пространстве.

Информация - хлеб телевидения. Каждая уважающая себя компания прежде всего обзаводится информационной службой. «Новостные» сборники московских каналов в большинстве случаев дублируют друг друга, а если и различаются между собой, то за счет комментария. А это уже грубейшее нарушение жанра информации. Как жаль, что за это нарушение не штрафуют, как за нарушение финансовой дисциплины.

Есть две бытующие формы: либо мы моделируем факт, сохраняя иллюзию пространства и времени, собирая кадры вокруг основного действия. Либо мы иллюстрируем факт наиболее представительными кадрами, основываясь только на ниточке слов, которая и держит смысл сюжета, не обращая внимания на движение изображения. Кинохроника предпочитала первый путь, современное телевидение предпочитает иллюстративный подход, считая основным носителем информации Слово. Оставим на совести компании выбор того или иного способа информации. Но заметим вскользь, что работа с изображением по правилам кинохроники более дорогой, но и более впечатляющий способ информации. Технически он означает, что сначала складывается изображение и только под изображение пишется текст. Кинохроника приближает нас к документальному искусству.

КАДР

Физики притворяются, что видят вокруг себя частицы и волны, химики считают, что окружены молекулами, литераторы играют словами, музыканты нотами. А телевидение и кинематограф делят мир на кадры. Они работают с кусочками изображения и звука реальной или мнимой действительности.

Кадр это особый вид получения и хранения информации. Кадровидение - знаковая система со своими правилами и законами.

С помощью фото - кино - теле - видеокамеры реальный предмет /факт, событие, явление/ можно отразить зеркально. При этом отражение фиксирует только поверхность, облик факта /предмета/, а можно изобразить, при этом проявив его скрытую сущность.

Но в том и в другом случае, необходимо остановить время и ограничить пространство, получив на основании реальной действительности сигнал на пленке или прямо на экране. Все дальнейшие операции с экранной материей будут происходить, используя не реальность, а её светотень.

Научиться разговаривать кадрами, где слово не единственный и даже не главный носитель информации это основа профессии. А создание звукозрительного образа в кадре и есть признак таланта и мастерства режиссера.

В кино и на телевидении «кадр» технически образуется по-разному, а эстетически понимается одинаково. Это живая молекула экрана - кусочек виртуальной материи. При этом размеры кадра основаны на естественном восприятии пространства человеческим глазом. Это как раз иллюзия реальности в том смысле, что реальное время совпадает с экранным временем в пределах одного кадра. Где реальное пространство, ограниченное рамками кадра соответствует экранному. А реальный объём нарушен в зависимости от величины экрана, но соотношение объёмов такое же, как в жизни. И цвет на экране похож на тот, что мы видим собственными глазами. И музыка звучит почти так же, как в консерватории.

Но главное - действие на экране соответствует тому, что происходит перед камерой в жизни. И только поэтому зритель верит экрану, как самому себе и Господу Богу.

Кадр может быть соленым и сладким, горьким и весёлым, жестоким и добрым. Все зависит от того, что ты снимаешь и как ты снимаешь. От того, кто перед тобой и кто ты сам. Твоя любовь и твоя ненависть, твоё равнодушие и твоя вера окрашивают кадр и проявляются на экране. Говорят, по почерку можно судить о характере личности. Кадр свидетельствует о характере оператора и режиссера ничуть не меньше.

В игровом фильме материя для кадра выдумана и организована целой сворой художников. В документальном - автор высмотрел и подслушал реальную жизнь. Ну, может быть, чуть-чуть и слукавил ради идеи и формы.

Но всё - таки уже здесь проявилось родовое различие игрового и документального кино-телевидения. В игровом кино кадры танцуют вокруг идеи, а в документальном идеи крутятся вокруг кадров. Потому что жизнь богаче любой фантазии. И труд документалиста в том и состоит в первую очередь, чтобы сосредоточить многообразие жизни вокруг единой мысли, единой идеи, открытой в самой жизни.

И в документальном фильме относительно реален, «безусловен» только кадр. Соединение кадров в монтажную фразу или эпизод - уже область субъективного художественного творчества. Даже если целью создаваемого на экране зрелища отнюдь не является произведение искусства, а всего лишь способ передачи информации.

В условиях игровой картины художник создаёт виртуальную материю на свой вкус. Это всем понятно.

Но и в условиях созидания неигрового произведения искусства оператор вправе деформировать изображение, потому что в его задачу входит снять не сам объект, а качество объекта. Качество всегда субъективно. Правда свобода оператора и режиссёра ограничена .

Документалист не вправе нарушать пределы реального факта, но может изъяснить его по-своему.

Технология производства кадра проста:

Берем кусочек реальной материи, ограничиваем её в пространстве рамкой кадра, разбиваем реальное время на 25 статичных отпечатков в секунду, фиксируем «светотень» объекта на плёнке и в зашифрованном виде транслируем его на поле экрана. Вот, собственно, и всё, что нужно сделать электронному «японцу», чтобы режиссёр получил клеточку будущей картины!

Сказочный принцип - убиваем жизнь, чтобы оживить её в формате телевидения. Сначала мёртвая вода, потом живая.

«Увидеть» КАДР мастерство режиссёра, а получить его задача оператора.

Конечно, режиссер вправе указать границы кадра, движение камеры и действие в кадре. Кроме того, в его власти создание непрерывной цепочки кадров - монтаж. При этом не только изображения, но и звука. Всё относится к компетенции режиссера. ОН на картине если «не царь и бог» то, по крайней мере, «президент». Все его любят, все уважают кроме продюсера. Этот обычно режиссера ненавидит, потому что он «такой-сякой» отрывает «последнюю» копейку от сердца, ради какой-нибудь ерунды. Продюсер не может понять главного, что от какой-нибудь «ерунды» и зависит - быть произведению искусства или стать базарной матрёшкой. Но таков закон природы. И не стоит на него обижаться. Режиссер рождается романтиком, а продюсер обязан быть прагматиком. Пусть каждый отстаивает свои права.

К этому надо привыкнуть и не тратить нервы по пустякам. Но это так, на будущее, «заметки на полях».

В документальном кино кадр всегда результат компромисса между автором, режиссером и оператором. Разноликая троица! Не говоря уже о том, что это всегда договор между художником и натурой, «консенсус» между Богом и Дьяволом.

Эффективность кадра определяется уровнем информации и его энергетикой. В условиях документально-художественного телевидения кадр должен быть не только информативным, но и «сенсорным». То есть содержать чувственную характеристику снимаемого объекта. Чем глубже проникает кадр в тонкий мир изображаемого предмета, тем выше его стоимость в картине.

Можно снять целый эпизод одним кадром, даже целую картину. Но сохраняя реальное время и реальное пространство, отказываясь рассматривать жизнь «покадрово» надо иметь виду, что это путь к неизбежным информационным и художественным потерям. Внутрикадровый монтаж не может заменить монтажа кадров. Однокадровое зрелище надо рассматривать только как искусственный прием, потребный в редких специфических случаях. Страдает содержание сюжета, пропадает темпоритм. Энергетика зрелища снижается.

Открытие законов монтажа едва ли не главное достижение эстетики кинематографа. И поэтому в картине отдельный кадр всегда зависит от предыдущего и последующего, от музыкального сопровождения и слова. В идеальном варианте снимаемый кадр должен сразу ориентироваться на текст и музыку, которые появятся только на стадии озвучивания. Вживаясь в картину, кадр претерпевает качественные изменения.

Снимаемый документальный кадр должен быть амбивалентен или многогранен. Он должен иметь ряд возможных сцеплений на входе и выходе. В отдельных случаях он должен быть удобен для компьютерной обработки.

В фильме всегда существуют кадры основные, сюжетные и кадры «перебивочные» для связи и переходов. Соединительная ткань, образуемая «перебивочными» планами, тоже должна органично связываться с основными кадрами картины. Впрочем, при современном «клиповом» монтаже она часто отсутствует, но это особый разговор, он касается современных выразительных средств.

Кадр всегда выбор, всегда отбор информации в зависимости от цели и интеллекта оператора. Но пока это только банальное предисловие. Как показывает практика, научиться обслуживать информацию при столь фантастической технике задача быстро выполняемая. Даже научиться составлять пространство информации несколькими кадрами - задача короткого навыка. Через несколько часов обычный человек учится составлять монтажные фразы из нескольких кадров, чтобы охватить необходимое по задаче пространство информации.

Новички, лихие журналисты обычно считают, что сделать «информашку» проще пареной репы. Пишешь текст на полстранички, потом монтажник / не режиссер!/ набивает текст «картинкой». Если нет «интершума» подкладывается какая-нибудь музыка и сюжетец готов к эфиру.

Как «набивается» текст изображением его даже особенно не интересует, потому что всё содержание в тех словах, которые наш писака сочинил, запыхавшись, когда примчался с места события на студию.

Я весьма карикатурно нарисовал этот творческий процесс. Но, положив руку на сердце, недалеко ушел от жизни.

Конечно, в зависимости от культуры того или иного вещателя, картина меняется. Некоторые уважаемые компании даже издают свои памятки для корреспондентов. И в них содержатся весьма здравые мысли, которые помогают новичку овладеть сложной и дорогой для телевидения профессией - производством новостей.

Не считаю нужным вдаваться в сумму служебных правил, хотел бы объяснить самую суть создания кино-факта на экране.

Дело это действительно нехитрое. Но требует определенных навыков и от оператора, и от корреспондента, и от монтажера.

О магии кадра.

Выстраивая кадр по законам красоты и гармонии, художник воздействует на своего зрителя, заставляя часто «доигрывать» кадр в своём воображении. Настоящий кадр, поэтому содержит не только видимую часть спектра, но и таинственную невидимую часть, которая подчас заставляет зрителя погружаться в глубины картины. Кадр мало увидеть, его надо рассмотреть и прочувствовать. Кадр должен остаться в памяти и продолжить там свою работу.

Художественный кадр должен нести в себе «загадку», чтобы потом у зрителя была возможность её «разгадать». Судьбу кадра решает не только логика, но и интуиция художника.

На заре телевидения сразу стали отдавать предпочтение крупным планам. Он всегда более энергичен и способен проникнуть за поверхность факта, хотя явно теряет координацию в пространстве, что бывает невосполнимой утратой.

Профессиональный кадр содержит генетический код всей картины. Это означает, что кадр не самодостаточен, а связан с монтажной фразой и эпизодом. Только «родственные» кадры обеспечат гармоничность зрелища.

МОНТАЖНАЯ ФРАЗА

«Склеить» можно любые два кадра. Однако монтажные соединения продуктивны, когда кадры имеют внутреннюю потребность к объединению. Когда они объединяют действие, пространство, время и мысль.

На монтаже в информации кадры складываются, а в документальном произведении, которое строится по законам искусства они «умножаются». Один кадр «врастает» в другой, образуя живую ткань образа. В результате и рождается новое качество мысли, которого не было до того в каждом отдельном кадре.

Парадокс в том, что сначала надо создать кадр, а потом его же и "уничтожить". Зритель не должен замечать "кадры". Для него виртуальный мир должен быть целостным и непрерывным, как и мир реальный.

Для документального фильма очень важно снимать кадры «монтажно», т.е. уже на съемочной площадке думать о том, каким образом на монтаже можно будет восстановить разрушенное пространство и остановленное время.

Монтажная фраза такое же сложное структурное понятие, как фраза литературная, где нельзя изменить порядок слов, не изменяя смысла.

КАДРОВИДЕНИЕ

У Дилетанта взгляд «блуждающий».

Обнаглевшая японская техника сегодня стреляет из пушки по воробьям. Профессионал - охотник за кадрами, он не смеет промахнуться. Документалист работает без дублей. Хотя и имеет право на варианты.

Видеть предмет, факт, событие по кадрам. В этом суть нашей профессии.

Можно ли научиться заранее «видеть» кадр?

А можно ли научиться писать стихи, рисовать, музицировать?

Конечно, можно. В определенных пределах познать и владеть ремеслом можно и необходимо. Конечно, высокая поэзия - дар Божий. Я знал много знаменитых операторов, которые прекрасно работали на своем месте, но великого кадра так и не сняли - никогда. «Все говорят: Нет правды на земле, но правды нет и выше...» - как говаривал наш Пушкин устами Сальери.

Не надо расстраиваться по этому поводу. Ремесло приносит удовлетворение не только гениям. Наоборот, гении, как правило, самые несчастные люди. И в этом, видимо, сказывается божья справедливость.

Профессионал часто ловит себя на том, что «снимает» окружающую его жизнь постоянно, без всякого заказа и камеры. Особого тренинга требует память профессионального режиссера. Документалист должен держать в

голове всю картину по кадрам, прежде чем он приступит к монтажу. Правда, необходимо оговориться. Это относится к документальному фильму или к передаче на пленке. Видеть покадрово прямую передачу заранее невозможно.

ТЕЛЕВИЗИОННАЯ ПЕРЕДАЧА

Можно сказать - всё, что показывается по телевидению - телевизионная передача. И кинофильм, и театральный спектакль, и футбольный матч и симфонический концерт. Чтение газетной информации и назойливая реклама - все, решительно все может быть названо телепередачей. Это не жанр и не форма. Это понятие родовое. Впрочем, в силу теоретической неразберихи, телепередачей называют все, что не знают, как назвать.

Телевидение легко смешивает пространства и времена, прямую трансляцию и пленку. Эклектика эстетическая вступила в союз с фантастическими техническими достижениями электроники, что позволило довольно быстро создать яркий специфический телевизионный дизайн, без которого не обходится теперь ни одна телевизионная передача. И все-таки для создания структуры и жанровой культуры придется задуматься над современной эстетикой телевидения.

Телевизионная передача пользуется изображением, словом, музыкой, шумами.

Устраиваются целые информационные спектакли в студии и политического и неполитического бытового характера. В этих спектаклях телевидение освободилось как бы от оков театра и кино и заявило себя как самостоятельное зрелище. Журналистские расследования, суды, «ток-шоу», разнообразные игрища конечно сделали телевидение более «кассовым». Игровая публицистика делается порой забавно, талантливо. Появились свои мастера и среди ведущих, и среди режиссеров такого рода представлений. Но не стоит себя обманывать - телевизионная эстрада не в состоянии глубоко вспахать общественно значимую проблему. Но главная слабость этого жанра в том, что он не способен выстроить полноценный образ, оставаясь в рамках информационного телевидения. Духовная или душевная материя всё-таки ускользает при этом шуме и блеске эстрадного телеспектакля.

ОТ ФАКТА К ОБРАЗУ

Большинство практиков телевидения и даже его критиков не обращают особого внимания на эстетику. Они думают о содержании, не замечая формы. Политический и коммерческий рейтинг в какой-то степени включает в себя эстетическую характеристику. Но зрительский вкус испорчен ширпотребом. Он не в состоянии отличить подлинник от дурной копии. Зрителя никто не научил получать удовольствие от документального искусства.

Поэтому документальное искусство сегодня редкость везде. А в особенности на нынешнем телевидении.

Возможно, я занимаюсь сейчас неразумным делом? Пытаюсь определить правила искусства, не существующего в массовом сознании. Тем не менее «Видеоарт» - документальное искусство, - телевидению необходимо хотя бы потому, что поднимает уровень ординарного вещания.

Само понятие Образа пришло в искусство, конечно, из церкви. Не только каждый жанр, но и каждая эпоха дает своё определение Образа. И дело не в определении термина, а в раскрытии того содержания, которое следует описать при определении Образа.

Что означает создать художественный образ, не нарушая природу документалистики и с другой стороны получить продукт, обладающий всеми достоинствами произведения искусства?

Для строительства документального образа нужен не просто материал, а эстетический материал. Происходит отбор "сенсорной" - чувственной, волнующей, впечатляющей информации.

Образ в отличие от информационной модели обладает четко выраженной структурой.

Структура предполагает:

Единство формы - соответствие части и целого, пропорциональные отношения частей.

Органичность приемов и выразительных средств, исходя из особенностей жанра.

Гармоническое взаимодействие выразительных средств экрана - изображения и звука.

Образ означает, что:

в предыдущем кадре "рождается" последующий кадр,

в монтажной фразе - пароль всего эпизода,

в эпизоде - ключ ко всей картине.

В начале есть стремление к финалу.

А в финале есть объяснение началу.

Когда в каждой клеточке экранного организма можно обнаружить "код" построения всего организма. Когда по части можно восстановить целое, а по целому обнаружить недостающую часть.

Когда действует "закон сцепления", то есть мысль нельзя выразить отдельно словом, отдельно изображением и звуком.

Когда слово возникает из изображения, а изображение продолжается словом.

Когда музыка раскрывает глубинный смысл изображения, а слово вписывается в музыку.

Когда у произведения появляется своя воля, отдельная от воли автора.

Когда экранный механизм строится как живой организм. Когда сюжет действует не только на сознание, но и проникает в подсознание зрителя.

Вот тогда, только в этом случае, мы будем говорить, что создан Образ - резонирующая система.

НУЖЕН ЛИ ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ ТЕЛЕВИДЕНИЮ ХУДОЖНИК?

Вопрос не праздный, а по существу. Если потребности телевидения вполне покрываются журналистикой, тогда особенно волноваться и не следует. Никому

и в голову не придет требовать серьезной литературы от газеты. Большие литераторы давным-давно открестились от ежедневных изданий, ушли в толстые журналы, книги, освободив поле для работников «легкого пера».

Если Телевидение всего лишь видео газета, то спорить не о чем. Однако спор идёт и на телевидении, и в жизни.

Электронное средство массовой информации! Вот какая должность. Хотя это и большая неправда. Нигде, особенно у нас в России, телевидение не исчерпывалось информацией. Конечно, вернее сказать, средство массовой коммуникации, средство общения, Но разве литература, театр, кино, живопись не есть, по большому счёту, разные способы человеческого общения? Информация всего лишь одно из средств коммуникации. Да ещё и не главное! Потому что главное средство все-таки - Культура.

Культура определяет бытие этноса во все времена.

Нынешнее телевидение - орудие со сбитым прицелом как раз потому, что не мыслит себя частью национальной Культуры.

Информация подкармливает разум, душа кормится образами.

Выставив за порог собственный театр и собственный кинематограф, телевидение оказалось «голеньким». Телевидение это производство, но производство Духа. Да, это связь. Но связь времен и народов. И музыка жизни, и архитектура истории.

Только искусство способно творить Образы и создавать тем самым духовное напряжение нации. Вот для чего телевидению необходим Художник.

КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЕ

В художнике всегда есть два изначальных стремления - отразить реальность и обнаружить идеальность. Стремление к истине и ощущение красоты.

Божественность искусства не только в нравственной парадигме, но и в эстетическом наслаждении.

Почему «подкидной дурак» это не искусство, а шахматы давно принято считать искусством? Так вот телевидение сегодня играет в «подкидного дурака», а кинематограф по призванию должен быть шахматной партией.

Для овладения телевизионной профессией режиссеру необходимо изучить язык классического кинематографа, прежде, чем понять принципиальные отличия его от телевидения. Впрочем, понятия и терминология древних искусств - театра, музыки, живописи и литературы тоже необходимы для образования нового способа общения между людьми - КАДРОВИДЕНИЯ.

Кино никогда не пускало диктора в кадр. Телевидение наоборот прославилось своими дикторами в кадре. Дикторы превратились в ведущих в кадре, а потом в кадр вошли и журналисты на правах ведущих в информационных и публицистических передачах.

В кино диктор читал за кадром текст, написанный автором, Иногда актер исполнял роль автора и тогда текст произносился от первого лица. Такой текст легко редактировался и поддавался цензуре. Живому телевидению потребовался комментатор, который с места события вел репортаж «своими словами».

Для такой работы сценарист не требовался. И одна из главных фигур в кино - сценарист, скоро почувствовал себя неуютно на телевидении.

Диктор был «общечеловеком», функцией, выразителем позиции студии, государства. Комментатор сразу стал независимой личностью. Во всяком случае, стал выглядеть, как независимая личность. Когда же «независимая личность» вошла в кадр и стала вести передачу за собой, ведущий стал лицом канала. Лик ведущего занял основную площадь экрана. Лик ведущего, как лик божий в церкви, всегда на самом видном месте. Есть ведущий - есть передача! Нет ведущего - нет передачи! Такова норма современного вещания. Даже в фильме пришпандоривают ведущего, чтобы, не дай Бог, не пропал «эффект присутствия».

И тут уж приходится говорить не об «эффекте присутствия», а об эффекте отсутствия изображения на телевидении. Но это уже другая тема и другой вопрос. «Эффект присутствия» не виноват в том, что сетки вещания заполнились одним разговорным жанром, кокетливо названным «ток-шоу». «Шоутоки» чуть было не погубили телевидение, как искусство. Но скоро этот перекос заметили во всем мире. Дай Бог, скоро и до нас дойдёт.

Большинство терминов из кино перекочевало в телевидение, не изменив своего значения. Натура, интерьер, павильон, студия - условия проведения съёмок кадра для решения определенных задач, как в игровых жанрах, так и в формах документальных. Естественно, что все эти условия требуют специфического режиссерского решения.

На самом деле кино и телевидение - разные вещи.

Для начала попытаемся сравнить Кино и Прямое Телевидение.

Телевидение строится на движении в пространстве. Кино - в пространстве и во времени.

Кино-движение есть процесс развития,

а теле-движение всего лишь перемещение фактов в пространстве.

Кино строится на сюжете. А телевидение - на композиции.

Телевидение делается «на сегодня», кино как бы навсегда.

Телевидение может быть Музой, а может и посудомойкой.

Всё во власти человека, который делает это телевидение.

Телевидение отражает действительность. Кино - изображает. Монтаж-сложение - в первом случае, и монтаж-умножение - во втором.

Телевидение не знает музыки слов, архитектуры сюжета, подтекста и аллюзий. Оно плоское, как зеркало. Бинокль. Кино всегда стремится к живописи.

Телевидение - поток жизни. Кино - поток сознания.

Телевидение - реально. Кино - условно.

Высшей целью в кино всегда было строительство образа. Телевидение встречается с образом изредка и случайно.

Оно не чувствует красоты и гармонии.

Чтобы компенсировать эти "недостатки" и овладеть зрителем "целиком и полностью", телевидение и создавало «свое» кино, и «свой» театр.

Телевизионный кинематограф ухитрялся обходить цензуру искусством. Телезритель овладевал языком Эзопа. Правда пряталась в подтексте.

В кругу делателей телевидения был свой "гамбургский" счет. Высшим балом отмечалась "человечность" фильма или передачи. Искренность была

главным эстетическим критерием. Телезритель нуждался в телевизионном искусстве, потому что только оно изредка говорило правду. Из-под плит железобетонной пропаганды пробивалась на экран живая жизнь в образах.

Телевидение многие годы ревниво относилось к кинематографу. Собственный телевизионный кинематограф сам относился к телевидению свысока.

За плечами кинематографа была профессиональная школа, у телевидения - живой эфир. Когда настали перестроечные времена, народ бросился к экрану за информацией.

Тут телевидение под шумок выкинуло за ворота и свой театр, и свой кинематограф. Чтоб глаза не мозолили.

Одуревшая от коммунистических лозунгов страна с радостью бросилась в объятия "демократов". Поначалу они выглядели такими умниками, такими "обаяшками". Дорвавшись до власти, последыши тут же изнасиловали Россию. По-большевицки. Прямо на полу, в своем кабинете. При этом еще обобрали до нитки. Ну, кто ж знал? Обыватель ожидал от революции пользы, а получил по морде.

Чем динамичнее шла жизнь, тем ярче сверкала останкинская башня. "Осветители в законе" расчихвостили телерадиофонд. Потом ельцинская «хохма» с приватизацией Останкино! Творцы получили шиш с маслом. Зато для лотошника наступил "момент истины".

Телевизионные передачи превосходили классический кинематограф не только по скорости реакции, но и по живости формы. Творческая молодежь отдавала предпочтение телевидению еще и потому, что его можно было делать просто, не долго думая.

Легкомысленное вещание вписывалось в легкомысленное время. Массовики-затейники становились героями дня. Целое поколение высоких профессионалов на пике своих творческих возможностей оказалось без дела. И это в момент, когда для слабеющей нации каждый грамм ума и таланта - на вес золота.

Сокрушительная победа телевидения над кино стала его первым поражением.

РЕЖИССЁР В КАДРЕ

Так почему же классическое документальное кино так сопротивлялось и продолжает сопротивляться «ведущему» в кадре? Прежде всего потому, что «говорящая голова» разрушает пластику картины и вместо сложного звуко-зрительного образа вламывается в кино-действие голым словом. Потому что телеязык разрывает ткань киноязыка. Хотя это и не вполне справедливо для всех случаев жизни. Просто найти образ ведущего соответствующий образу картины сложная задача. Телевидение сложных задач не любит, а у документального кинематографа не было и нет своего проката.

Почему за «ведущего» так ухватилось телевидение? Потому что с помощью этого жанра можно быстро и сравнительно дешево делать картины. Потому что такие картины легче вписываются в пейзаж телевидения. Такое утверждение не требует «сатисфакции».

Чем же так приглянулся этот «чертик» телевидению?

Прежде всего тем, что устанавливает прямой контакт со зрителем, соединяет материал фильма и зрителя в единую систему взаимоотношений. Он общается с героями фильма от лица зрителей. Переводит время прошедшее в настоящее, несмотря на то, что транслирует события на экране тоже на пленке, то есть в «прошлом» времени. «Ведущий», особенно знакомый «ведущий», притягивает зрителя к экрану. Зритель доверяет больше человеку в кадре, чем человеку за кадром. В кадре «ведущий» не только отвечает за свои слова, но зритель видит по мимике, по поведению насколько то, что рассказывается в фильме правдиво, искренне. «Ведущий» легко связывает «немонтажные» кадры и трудно соединяемые эпизоды в целостный рассказ. Таким образом, облегчается работа и сценариста, и режиссера, и оператора.

Ещё много можно сказать в защиту «ведущего в кадре». Однако не так просто уйти от обвинения, что «ведущий» всё-таки разрушает пластику образа, если не найдено режиссерское решение, позволяющее «ведущему» не нарушать ни атмосферу, ни настроение, ни действие.

В чем же заключается суть режиссерского решения в жанре с участием «ведущего»? «Ведущий» должен быть частью той среды, которая представлена в картине. «Ведущий» должен быть не посторонним телом, не представителем департамента, а сыгранной ролью, образом, гармонической частью картины. Одним из героев картины. Не засланным представителем телекомпании, а естественным участником событий, равноправным товарищем своих героев. Только тогда образ «ведущего» сольётся с образами других героев картины. Мне удалось по крайней мере дважды угадать «ведущего» и органически вплести его в картину. Это случай с Владимиром Этушем в фильме «Приглашение к празднику» /1989 год/ - фильм о Щукинском театральном училище и второй раз - в серии о чеченской войне с корреспондентом Александром Сладковым.

Думаю, что «телеведущий» передачи и «ведущий» в фильме две совершенно разные и чаще всего несовместимые позиции. Насколько естественно и органично смотрится тот или иной «ведущий» в студийной передаче и насколько ходульно и противоестественно выглядит он же в фильме. Тому примеров несть числа. Не стоит называть громкие телевизионные фамилии. Не они виноваты в этом. Это типичная режиссёрская ошибка. В игровом кино это называется ошибка в выборе актера на роль. В документальном кино над выбором «ведущего» редко задумываются. Часто поэтому фильмы опускаются на уровень передачи.

БОГ НЕ В СОДЕРЖАНИИ, БОГ - В ФОРМЕ

"Красота должна быть неизреченной. Мы не всегда можем выразить в словах то, что мы думаем". /Эммануил Кант/

Документалист рассматривает, отражает и изображает жизнь во всех её видах и жанрах. Жизнь сама по себе не может быть ни прекрасной, ни ужасной. Это всего лишь способ движения материи. А прекрасна или ужасна она только в глазах человека. Человеку присуще это чувство красоты и гармонии. Может быть красота это всего лишь высшая целесообразность, которая улавливается

каким-то образом подсознанием человека ? Мы не собираемся погружаться в научные споры. Нам важно заметить, что человек чувствует красоту и готов платить за нее дорого. В условиях «чистой» информации на красоту предмета обращают мало внимания, за то в жанрах документального искусства эстетические параметры приобретают особую ценность. Бог не содержания, Бог - в форме! С некоторым допуском можно так и сказать, что высшая цель художника в том и состоит, чтобы извлечь красоту из бессмысленного хаоса бытия.

У искусства - своя красота. И своё безобразие. Иное, чем в жизни.

Своя правда, и своя неправда.

У каждого жанра - своя мера условности.

То, что естественно на сцене, может быть противоестественно в кино.

И то, что кажется живым в кино, может оказаться бездушным на телеэкране.

У игрового фильма одни возможности, у документального - другие. И сравнения некорректны.

Лицедействует не только актер, но и всякий документ, участвующий в игре на экране.

Секрет Телевидения в том, что это не кино, и не театр.

Телевидение - это новоявленный Кентавр. Одна половина в кино, другая - в театре.

Кино-театр плюс радио, плюс газета, плюс живопись. Сказка и быль одновременно. Телевидение может быть устной литературой и цветомузыкой.

Вот разумное основание для выработки эстетической концепции всех форм художественного вещания.

Прямое телевидение якобы буквальное воспроизведение, безыскусное отражение жизни.

Конечно, это лукавство телевидения. Потому что за камерой всегда стоит оператор, а за пультом - режиссер. От их взглядов зависит виртуальное отражение реального мира. Но публика принимает их вмешательство как несущественную погрешность, потому что суть происходящего действия они вынуждены передавать адекватно событию. Так что прямую трансляцию зрители готовы считать полноценным документом. В конце концов, и глаз человека не является стопроцентным оптическим прибором. Другое дело, когда намеренно искажается действительность, оставаясь в жанре прямой трансляции. Но это уже не эстетическая, а этическая проблема телевидения.

Летопись и Библия отражают историю по-разному. Природа «безвидна и безгласна». У неё нет ни скрипки, ни рояля. Музыка и цвет рождаются в душе человека. А извлекаются из небытия на свет божий композитором и живописцем. С помощью инструментов и фантазии.

В жизни нет образов. Прообразы, то есть реальные факты и предметы, - материал для творчества художника. Природа создает основание для гармонии. Чувство гармонии в "божественной" природе человека.

Дух не в содержании, Дух - в форме.

Живописец, используя натурщика, всегда был до некоторой степени документалистом. А уж портретисту сам Бог велел не расставаться с документальным объектом.

Таким образом, Документализм - одно из древнейших и вечных направлений и в литературе, и в искусстве. И Библия, и Евангелие писались великими

документалистами. С развитием телевидения документальное искусство приобретает особое значение. Правда, документальное искусство пока плохо используется телевидением, но именно оно способно не только руководить общественным мнением, но и формировать мозг нации.

Конечно, реальный звук и радиозвук - разные вещи. Недаром, человек редко узнает свой голос в записи.

Хижина может быть построена без эстетических представлений. Но для того, чтобы выстроить город, нужна эстетика. Виртуальный мир не может основываться только на "здоровом смысле". Для построения виртуального мира нужна телевизионная математика. И Художественное предвидение.

Художник рисует образ, исходя не только из предмета изображения, но и своего устроения и состояния души. Можно сказать, художник воспроизводит факт по своему образу и подобию. Вот это и есть творчество. Неодушевленная видимость факта, становится одушевленной материей.

Информация - оболочка факта. Душу факту отдает художник свою.

РЕЗОНАНС

В переводе с латинского - отклик. Явление хорошо известно в физике, и в искусстве. Скрипка - резонирующий деревянный ящик. Коробка, очищающая и усиливающая звуковые колебания. Однако у этого ящика есть еще не разгаданные до сих пор тайны.

Все величины скрипок великого итальянского мастера были давно исследованы и описаны в учебниках. Химики расшифровали состав лаков, которыми пользовался Страдивари. Однако никому не удавалось повторить акустические свойства его инструментов. Веками пытались разгадать эту тайну.

Мне пришлось работать над картиной «Тайна Страдивари». Талантливый московский мастер Денис Яровой изготовил альт, который получил главный приз на родине великого мастера в Кремоне.

Судьба Ярового сложилась сначала трагически. Он учился на скрипача и ему сулили большое будущее. Но ранение на войне в руку лишило его всякой надежды стать виртуозом. И тогда Денис Яровой стал скрипичным мастером и увлекся идеей раскрыть тайну Страдивари. Ему пришла счастливая мысль: ориентироваться не на математические параметры, списанные с инструмента мастера, а на свой абсолютный слух. Он «отстраивает» деку альты по звуку, сравнивая с инструментом Страдивари. И случилось чудо. Инструмент, изготовленный буквально из простой доски вдруг запел точно так, как у итальянца.

Не знаю продолжения этой истории, но с того момента я стал задумываться над явлением «резонанса» на экране.

Предмет содержания должен быть "волнующим". Волнующим должен быть факт. Волнующим должен быть герой. Волнующим должна быть история. То есть сам источник должен генерировать энергию.

Скрипка сама не играет. Надо коснуться смычком натянутой струны и вызвать её колебание.

Резонатором в нашем случае выступает личность автора. Это он принимает на себя слабые токи от предмета изображения и многократно усиливает их. А, усилив собственные впечатления, создаёт образ предмета изображения.

В реальной жизни образов нет. Образ не воспроизводится, а конструируется. То есть рождается из небытия.

Есть предмет, объект и факт.

Я нахожу в предмете не только смысловую, но и эстетическую информацию. Придумываю систему взаимоотношений кинофактов на экране, включая интуитивный подсознательный «движитель». Используя приёмы ремесла, начинаю кроить собственное виденье и переживание. То есть создаю из реальных фактов систему резонансную по отношению к себе. И вибрации моей души должны передаться зрителю. Иногда ненадолго, иногда - навсегда.

Идея становится материальной силой, когда она превращается в образ, потому что на образ резонирует подсознание зрителя. Это чудесное таинство совершается на службе в церковном храме и в храме искусства.

Я всегда боялся и боюсь «вторичной» информации. «Секонд хенд» губит художника. А поверхностное образование разрушает натуру и нивелирует личность. Это явление весьма распространенное в теперешней цивилизации действует особенно губительно в искусстве.

Поэтому на телевидении так мало подлинных произведений и так много «макулатуры».

КОНТРАПУНКТ

«Контрапункт – одновременное сочетание разных самостоятельных мелодий в разных голосах» (*Энциклопедический словарь*).

Из музыки термин перешел в кинематограф. Сначала в игровой, а потом и в документальный. В современном понимании это гармония противостояния звука и изображения, мысли и слова, фабулы и сюжета, материи и Духа. Контрапункт означает соединение трагического и комического, общего и частного, красоты и безобразия жизни.

Впервые, я открыл для себя этот приём еще в «Летописи полувека» в фильме «Год 1946». Тогда контрапункт и стал основным приёмом, выделившим эту работу. На экране вместо плоской публицистики появился объёмный образ времени. Картина тронула зрителя и не оставляет равнодушным до сих пор. В последствии я часто использовал контрапункт для создания художественных образов на документальном материале.

ТРАНС-интервью

Давно замечено, что невыгодно общаться перед камерой, когда герой находится в «холодном» состоянии. Спокойные вопросы – спокойные ответы. Конечно, они несут информацию, но не гипнотизируют зрителя. Он тоже остаётся спокойным и равнодушным.

Вывести героя из «обычного» состояния, повысить «температуру кадра» разве не эту задачу решает режиссер на съёмочной площадке игрового кино? Точно так же должен действовать и документалист, который строит не информационную модель, а художественный образ. Он должен «возбудить» себя, чтобы зажечь героя, только тогда произойдёт выброс энергии с экрана.

КЛИПОВЫЙ монтаж

Мир потихоньку сходит с ума, шизофренический эффект с «разорванным» сознанием становится нормой восприятия жизни и виртуальной действительности. Современный человек, окруженный компьютерами, сотовыми телефонами и прочей техникой живёт совсем в ином ритме, чем его предки. И он уже ищет адекватного своему состоянию зрелище на экране телевизора.

Отсюда и естественное желание «художников» не только увеличить темпоритм действия, но и соединять кадры против всех правил классического кинозрелища. Классическое кино старалось создавать иллюзию единого пространства и потока времени, а для нынешнего экрана это стало уже не обязательным. Исчезает соединительная ткань и, как в «черных дырах» космоса сгущается материя. Никаких оболочек! Только одни ядра!

Но зрителя, особенно молодого, завораживает этот стремительный, не наполненный мыслью поток сознания. Это неперенное свойство развлекательных программ телевидения. Но сегодня уже и в документальном кино непоследовательный, бьющий по нервам монтаж занимает всё более сильные позиции.

Не стоит спорить со временем.

Надо учиться пользоваться им на экране.

«РЕАЛЬНОЕ» кино

Любительское кино или игра в «хоум видео» сейчас уже целое направление. То, что я когда-то назвал «активной небрежностью» и предполагал, как особый приём в отдельных случаях сегодня уже пользуется на телевидении без меры.

Народ так устал от разного «вранья», что даже обрадовался любительщине. Сегодня это явление скорее общественное, чем принцип эстетики.

В музыке и живописи тоже происходят аналогичные явления. Но нарочитая не профессиональность всегда у меня вызывала подозрение в слабости автора. Но порой приходится прощать отсутствие профессионализма и бездарность, если за ним стоит «правда».

Думаю, что это модное увлечение, кратковременно и скоро пройдёт. Но пока оно действует и надо уметь им пользоваться.

Я назвал лишь несколько приёмов современной художественной документалистики. Но в этом и есть вечная сила искусства, когда каждая картина должна открывать новые пути к отражению прекрасного. В этом и есть «вечное движение».

ЖАНР

Всякое искусство нуждается в систематизации. В документальном кино наиболее удобным для всех оказался «Жанр».

Жанр это тип или совокупность важных определяющих признаков формы и содержания. Причем, некоторые жанры танцуют от содержания, а другие требуют соблюдения формальных признаков.

Как только телевидение повзрослело, и у него появились разнообразные формы, оно тоже заинтересовалось понятием жанра. Само телевидение по природе своей эклектично и синтетично и особенно строго за законами там не следят. Но отметим для тех, кому «никто не указ».

Без особой надобности не считаться с природой жанра так же опасно, как не считаться с правилами уличного движения. Знать и понимать основные признаки того или иного жанра и пользоваться тем, что до тебя придумали совсем не глупые люди это естественно!

Художественная документалистика выступает в разных жанрах. Портрет, очерк, квази-репортаж. Пробует себя и в более сложных - драма, комедия, трагедия, детектив. Пока она стоит рядом с «публицистикой».

Но надо помнить, что на экране «публицистика» это не форма, а характер содержания. Это журналистика в наиболее совершенном качестве.

Но нет смысла определять публицистику, как экранный жанр.

А теперь о формах.

Каждая серия и всякая штучная продукция имеет форму свою. Разные по форме телевизионные игры, разные «ток-шоу», информационно-аналитические программы – всё разное. Не счесть видов и форм даже среди фильмов. Можно сказать каждый из них «наособенку».

И систематизировать это по существу невозможно.

ПОРТРЕТ

Все жанры равны перед зрителем. Портрет - первый среди равных. Он король документалистики.

Конечно, этот жанр пришел на экран из живописи. И означал изображение одного конкретного лица. Фон имел значение второстепенное. За то главное состояло в том, чтобы выявить на полотне характер, самую сущность человека, скрытую порой от взгляда обыкновенного, нехудожественного. При этом каждый век имел свою манеру изображения, а каждый художник пытался рисовать по-своему. В том случае, когда рисовалось лицо реального человека, а не натурщика, художника вполне можно было назвать документалистом.

Разница между живописцем и художником экрана огромна.

На холсте нет движения ни в пространстве, ни во времени. Это остановленное мгновение. А на экране герой не просто движется, он живёт. Перед глазами зрителя может пройти один день, а может и вся жизнь. И тем ни менее мы говорим о портрете. Как особом, может быть самом тонком жанре художественной документалистики.

Конечно, виды и формы портретов разные. Различны и способы изображения человека на экране. Однако и здесь есть определяющие признаки и не стоит ими пренебрегать.

Над созданием портрета работают все. Сценарист, оператор, музоформитель или композитор и, конечно, режиссер.

В игровом кино можно поменять актёра, а в документальном автор жёстко

связан с определенной фигурой. Личность незаменима. Хорошо, когда Герой пластичен, легко говорит, обладает чувством юмора. Хорошо, когда он свободен. А что делать, если у него заурядная внешность, он картавит, напряжен и скован? Вот тут и приходится попотеть и вспомнить все мыслимые и не мыслимые приёмы. А может быть и открыть новые.

Конечно, если есть возможность выбора, надо выбирать героя «по себе». Твой герой должен быть понятен и симпатичен прежде всего тебе самому. В портрете ведь недостаточно нарисовать облик человека, т.е. изложить информацию. Надо чтобы в облике «всплыла» душа человека, обнаружился скрытый от внешнего наблюдения духовная сущность человека и прежде всего его характер. Надо бы оговориться, что это наш взгляд на портрет. На Западе, где документалистика живет только по законам информации - образы строятся в основном только игровым путем, через актера. Советский, а теперь русский подход к документалистике отличается как раз стремлением войти в лоно искусства через создание образа документального героя.

Русский портрет требует раскрытия характера героя. Но в жизни характер формируется постепенно, проявляется изредка. Иногда на формирование характера уходит вся жизнь и по-настоящему проявляется характер в лице человека только на смертном одре.

Как быть?

Документалист должен уметь "считывать" характер. Или точнее, выстраивать целый ряд приспособлений, чтобы характер обнаружился. Тут и необходимость близкого, душевного контакта со своим героем, и вовремя организованная «провокация».

Документалист должен подобно художнику-моменталисту быстро просчитывать признаки личности. Тренировать глаз и слух. Постоянно решать задачки - что за человек перед тобою. Обнаруживая те или иные индивидуальные признаки личности, документалист составляет систему из этих признаков, отбрасывая «случайные» черты.

Недокументалист фантазирует, дорисовывает личность. Документалист ограничен натурой. Документалист обязан раскрыть сущность личности, не уходя от реалий этой личности. Это тонкое искусство.

Если есть выбор, документалист опытный всегда остановится на эстетически более ярком объекте.

Надо иметь в виду, что у документалиста так мало времени. А для того чтобы открыть, «откупорить» одного человека нужен час, для другого - день. А к некоторым и за год не доберешься.

Обнаруживать надо не только социальные, политические, но именно эстетические признаки объекта. Портрет есть создания образа человека. А образ строится на эстетических признаках.

Портрет это система человеческих качеств относительно себя самого. Принимая себя за единицу измерения, портрет создает субъективную картину. Это значит - он добрый или злой, умный или глупый относительно тебя самого.

Для того, чтобы определить внутренний, невидимый спектр личности, необходимо подключиться к своему герою, т.е. включить свой чувственный/сенсорный/ механизм.

Необходимо "настроиться" на своего героя.

Станиславский учил играть самого себя в предлагаемых обстоятельствах.

Только в этом случае личность актера и роли как бы сливаются. Не могу в полной мере посоветовать это правило документалисту, но тем ни менее, нет другого способа понять чужую душу, не поставив себя на место своего героя. Вот почему у разных режиссеров получаются разные портреты. Хотя прообраз - подлинное лицо, может быть одним и тем же человеком. Объективен только факт, в данном случае облик героя. В этом и состоит фокус художественного документального портрета. Случается, что тебе приходится рисовать не близкого и непонятного тебе человека. Это сразу видно. Портрет получается холодный, « не живой». Душа художника не безгранична, хотя и достаточно толерантна. Мне пришлось рисовать портреты совершенно разных людей, используя разные особенности собственной личности и собственной судьбы. Можно сказать и так, в работе я использовал разные стороны своего характера.

Информация пользуется личностью как иллюстрацию для своих сюжетов, публицистика манипулирует функционерами и только художественная документалистика рисует образ или пишет портрет.

Нарисовать человека на экране - задача, прямо скажем, не простая.

Хотя чего тут особенного! Снимаешь дома, снимаешь на работе. Поговоришь немножко, посудачишь с друзьями и знакомыми и портретик готов.

Это если подходить с мерками уличных" художников".

В чем же отличие ?

Художник, разглядывая человека, обнаруживает качество личности, характерные его свойства, объясняет через личность время и общество, наградившее личность определёнными свойствами. Находит, может быть, скрытую пружину, объясняющую самую суть личности.

В каждом человеке есть как бы «первоклетка». Там природа прячет свои секреты. В «первоклетке» представлена особенность человека и его общность со своим родом-племенем. Время и воспитание закутывают человека в одежды. Под слоем масок разглядеть личность невероятно трудно. Тем более, что человек почти всегда защищается от общества .

Конечно, художник-документалист может ограничиться маскарадным нарядом. В конце концов, представление человека в социальной маске вполне достаточно для публицистического очерка. Но когда речь заходит о художественном портрете, о расшифровке генотипа, тут без открытия "первоклетки" обойтись нельзя.

Каким способом обнаруживается эта «первоклетка» в той или иной личности? Самый сложный, даже таинственный вопрос.

Через исследование биографии. Через интуитивное открытие во взрослом человеке ребенка. Попробуйте разглядеть в старике мальчишку, в бабушке девочку.

С другой стороны чем старше человек , тем совершеннее проявляются на его лице заложенная в «первоклетке» основа. Как бы душа выходит наружу. Трудней всего работать со средним возрастом. Здесь выстроена такая защитная броня из социальных приспособлений, что добраться до истинного лица человека почти невозможно. Или возможно в редких стрессовых ситуациях. Или благодаря высокому творческому напряжению художника, когда он может считывать не поверхностную информацию, а прямо подключается к «биополю» объекта.

Документалист «перевоплощается» в своего героя, читает его мысли и объясняет поступки. В этом близком контакте- залог успеха портретиста.

Можно ли сказать, что в «первоклетке» заключена национальная черта. То есть не только семейный код, не только групповой код, но и более широко - именно в этой клеточке есть связь с породой или с народом?

По моему жизненному опыту - безусловно.

Другое дело, что наше время повальной мутации и кровосмешения, национальный код часто нарушен. Не говоря уже о том, что смешение культур и воздействие "чужой" культуры часто разрушает национальный код.

Портрет не есть уравнение со многими неизвестными. Портрет не есть поток информации о человеке.

Портрет - решение. То есть оценка человека.

Каждый человек тайна за семью печатями.

Каждый человек заключает в себе множество ролей. Какую роль предпочтет автор в своем портрете, зависит от художника и заказчика. Художник решает, какую черту личности он будет играть в своей картине.

В герое необходимо обнаружить и зафиксировать «роль».

На уровне сценария режиссер как бы прицеливается. На уровне сценария придумываются ситуации и приспособления для исполнения «роли» на экране.

Открыть типическое в индивидуальном./В игровом портрете ставится обратная задача - открыть индивидуальное в типическом./ Когда перед нами конкретная фигура, нам нет нужды индивидуализировать личность. Нам нужно её обобщать.

РАБОТА НАД «РОЛЬЮ»

Сама постановка вопроса может показаться парадоксальной.

Над «ролью» работает актер в театре или в кино. Есть ли у документального героя в документальном фильме право что-либо «играть»? Нет ли тут противоречия или фальсификации?

На вопросе о взаимоотношениях с документальным героем прошло разделение документалистики на два направления.

Одни считают, что «прикасаться» к документальному герою нельзя. Его можно только наблюдать издали, со стороны, ни в коем случае не вмешиваясь в его реальную жизнь, может быть слегка комментируя его поведения и то в рамках объективных. Даже не пытаюсь раскрыть своего героя. «Реалисты» предлагают донести до зрителя героя целиком, в закрытом конверте, работая почтальоном, А уж дело зрителя выразить свою симпатию или антипатию нашему герою. Эти «чистые» документалисты отрицают даже надобность в каком-то сценарии. Предпочитается один метод работы - «жизнь врасплох» - термин, придуманный Дзигой Вертовым. Неприкасаемый герой может оставаться непонятым и нераскрытым и для самого автора. Они предпочитают не сталкиваться с героем даже в интервью. Очевидно считая «интервью» тоже насилием над естественной жизнью избранной личности, Они большие противники всяких закадровых текстов и комментариев.

-Наша забота, - утверждают они, - показать жизнь как есть, иначе это не настоящее документальное кино. Раз есть такие «нео-реалисты», естественно, существуют и «романтики».

«Романтики» / будем так их условно именовать/ считают наоборот, что документальный герой как только переходит в виртуальный мир начинает играть определенную роль, Документальный фильм не документ в чистом виде, а определенная игра, особый спектакль, особый жанр - называйте как хотите - но только не документ в чистом виде. Это прежде всего зрелище и зрелище должно строиться не по науке, а по искусству. Романтики признают разницу между артистическим и документальным спектаклем. Они считают, что с документальным героем можно «играть» в определенных дозволенных пределах. Что документальный герой есть типаж в виртуальном мире. И надо уметь, не нарушая правды натуры, выстроить роль в «неигровом» спектакле.

Свою задачу они видят в том, чтобы расшифровать личность своего героя, раскрыть героя, объяснить его роль в том или ином событии или явлении. Они не стесняются субъективной оценки своего героя, ибо считают, что войти во внутренний мир человека, а именно в этом суть их устремления, можно только «по личному пропуску». Вот почему свою работу они называют художественной или художественно-документальной. А себя считают не журналистами, а художниками экрана.

Понятие «роль» многозначно. Есть социальная роль, есть роль политическая. Употребляется понятие роли и в спорте, и в науке. В нашем случае идет речь о концентрации определенных свойств характера исследуемой личности и о способах построения характера на экране в условиях виртуальной реальности. Не изменяя документальной природы объекта укрупнить, обеспечить внимание зрителя к определенным свойствам реальной натуры не есть фальсификация. Типизация, эстетизация предмета изображения закономерная задача в живописи, в том числе и экранной.

Проблема работы над ролью в театре и игровом кино блестяще отработана со времен Станиславского. Вот в документальном кино этой проблеме уделялось пока мало внимания. Считалось, вероятно, что «роль» в документальном фильме получается, как бы сама собой, за счет потенциала самого документального героя. Специально не рассматривались усилия режиссера, которые позволяли создать Личность на экране. Младое искусство телевидения не успело ещё обзавестись серьезной Критикой. Доморощенная легкомысленная газетная критика касается в лучшем случае только содержания того или иного телефильма, не обращая внимания на художественную форму. А уж массовому телезрителю тем более невдомёк, что удовольствие от встречи с документальным киногероем он получает благодаря мастерству режиссера, а не от удачи тележурналиста.

Конечно, выбор героя играет первостепенную роль. Личность должна быть «артистична» в том смысле, что способна отразиться на экране наилучшим образом. Необходимо создать условия для самовыражения. И прежде всего снять все «зажимы», которые естественны в неестественных условиях съёмки. Герой должен не замечать камеры даже тогда, когда она у него буквально под носом. Человек должен привыкнуть к тому, что он находится на съёмочной площадке, для этого необходимо отвлечь или увлечь героя, В некоторых случаях приходится пользоваться скрытой камерой, в других случаях провоцировать героя ситуацией или вопросами, которые заставят непривычного к съёмке человека, «забыть» о камере и микрофоне. Но главное, установить с ним такой тип взаимоотношений, которые необходимо начинают

работать на тот образ, который хочет построить режиссер в своем фильме. Надо дать себе зарок - не снимать, пока твой герой не почувствует себя свободно. Свобода - первое условие проявления характера и на сцене, и в жизни. Прямо по Станиславскому! Для того чтобы быть естественным, надо найти приспособления. Иногда помогает привычное для человека занятие / Метод физических действий!/. Иногда необходимо дать человеку возможность детально вспомнить все обстоятельства случая, причем вовсе не обязательно снимать весь «подготовительный» период - никакой пленки не хватит! Важно дать возможность человеку самонастроиться, войти в «образ» и только потом зафиксировать необходимый для картины эпизод или момент. Очень помогают обстоятельства и место действия, о котором приходится рассказывать герою.

Сегодня телевидение предпочитает работать со своим героем в студии. Это заведомо держит героя на «публичной» дистанции, когда он говорит не то, что думает или во всяком случае не так, как думает. На публичной дистанции невозможно демаскировать личность. На публичной дистанции можно получить информацию, но нельзя раскрыть характера и добиться подлинных чувств. Публичная дистанция превращает героя в функционера. Это может быть любопытно, но всегда бездушно. Наше телевидение часто «бездушно» прежде всего потому, что наши собеседники «бездомны». О «бездомном» телевидении разговор особый. Но пока, я хочу обратить внимание на то, что роль человека получается только тогда, когда он находится в привычной для него атмосфере.

Чтобы почувствовать, «сыграть» своего героя, необходимо воображение. Чтобы понять его поступки, понять ход мысли своего героя, надо проиграть мысленно все диалоги с ним. По существу это сближает документального и игрового режиссера профессионально. Документальный режиссер должен быть своеобразным артистом. Это вовсе не значит, что ему необходимо подражать или изображать своего героя. Но он должен мысленно ставить себя на его место. Только в этом случае происходит глубокое проникновение в суть натуры и возможность построения на экране образа изображаемого реального человека. Конечно, когда я говорю, что режиссер должен сыграть своего героя я говорю это в переносном смысле. Речь идет о том, как готовится к съёмке, а не о том, как вести себя на съёмочной площадке. Не дай Бог показывать своему «артисту» как вести себя и что говорить. Инсценировка - дурной вкус в документалистике и прибегать к инсценировкам можно в исключительных и очень ограниченных обстоятельствах. Наигрыш смертелен в документальной картине. Малейшая фальшь сразу обнаруживается рядом с подлинным документом и лишает доверия зрителя. Если зритель не верит в документальное кино, оно бессмысленно. Тогда уж лучше пригласить артистов, сценаристов, художников и устроить театр.

Ролевой подход к моделированию характера документального героя предполагает целостность, понятность и предсказуемость поступков избранного лица. Модель системна и гармонична - хотя всякая личность многозначна и парадоксальна. Если мы строим роль на документальном объекте, мы как бы находим основной вектор этой личности, объясняем причинно-следственные зависимости его поступков и мыслей. Отделяем вторичные признаки от главных. Таким образом, создаем у зрителя целостный образ. Тут я обязан провести разграничительную линию. Не всякий образ

документального лица претендует на то, что я называю «ролью». Отнюдь не всегда построение роли является целью документального фильма. Даже тогда, когда фильм строится в жанре портрета

Актер знает, что режиссер с ним работает над «ролью». Для этого существует целый репетиционный период и в театре, и в игровом кино. Именно на репетициях складывается роль. Актер знает, что режиссер пригласил его в свой спектакль, чтобы он сыграл роль. Никакой в этом тайны нет. Естественный профессиональный процесс.

В документальном фильме герой вовсе не в курсе дела. Сценарий он не читал / и не должен читать! /. Свой замысел режиссер как правило открывает только редактору и оператору. Как же происходит работа над ролью?

Режиссер играет «втемную». Режиссер выбирает для этого съёмочную площадку, помня, что в одном месте его герой может вести себя так, а в другом месте вовсе иначе, т.е. дома, на работе, в кругу друзей и в окружении незнакомых людей человек ведет себя по-разному. Но переходя в виртуальный мир он подчиняется воле автора и режиссера. Речь идет не о насилии над личностью, но безусловно речь идет об определенной идеализации личности. Режиссер выбирает факты и черты характера, для того чтобы сконструировать определенную роль на экране и посредством этой роли выразить свое понимание этого человека, жизни, может быть даже истории. В зависимости от масштаба личности героя. Роль не придумывается автором и режиссером в документальном фильме, а открывается, вынимается из реальной натуры, укрупняется экраном, выстраивается в монтаже и озвучании. Конечно, герой похож на экране на самого себя, но это не весь он, иди не вполне он. Это фигура виртуальная, отраженная тень реальности, а не сама реальность. Сама реальность недоступна экрану. На экране реальность, отраженная в сознании автора. Построение роли есть способ познания личности, времени и судьбы.

Мы понимаем личность в размерах своей личности - не больше. Это ставит определенные границы для нас. Мы можем не сыграть своего героя, если не сможем его понять и оценить. Вот откуда частые неудачи с портретированием. Личность оказывается «не по зубам» автору. Надо выбирать героя вровень своих возможностей. В этом часто кроется секрет успеха и неуспеха.

Не в силах стать художником, оставайся репортером - вот единственный совет, который я могу дать в этом случае.

ТЕЛЕГЕНИЧНОСТЬ

Ты спрашиваешь меня, отчего зависит успех на телевидении?

Почему неудавшаяся актриса, вдруг становится телезвездой первой величины, а посредственный малограмотный журналист с местечковым акцентом - любимцем публики? Отчего бесцветные литературные сюжеты так высоко котируются на рынке, а Шекспир и Чехов до сих пор не нашли своего воплощения на домашнем экране?

Я готов тебе ответить одним словом - ТЕЛЕГЕНИЧНОСТЬ. Всё дело в этом заковыристом понятии. Но, вероятно, тебе потребуются какие-то объяснения.

Едва мы вылупились на свет, как заговорили о телевизионной специфике.

Я могу привести тебе свои рассуждения, которые считал в свое время непреложной истиной.

Некоторые из этих утверждений справедливы для меня до сих пор.

Но, конечно, многие вещи выглядят наивно и старомодно.

И всё-таки она существует! И напрасно кинематографисты смеются:

Хорошее кино - и в Африке кино.

Всё подлинное и лучшее, что создано на телевидении и в живом вещании, и в рамках телефильма - всё основано на специфике телевидения, как особенного зрелища.

Живое телевидение во всю пользуется сегодня своей спецификой.

Игры, «ток-шоу», фальшь-суды и принародные расследования заполнили эфир вдоль и поперёк. Телевизионная эстрада зубами вцепилась во все каналы - не оторвёшь!

Телевидение изменило роль ведущего. Из массовика-затейника, над которым умники вечно смеялись, он превратился в главную фигуру телевизионной передачи. Теперь это даже не конференсье, связующий отдельные номера - сюжеты. Публика считает его главным автором даже в новостных передачах. Есть любимые и нелюбимые ведущие. В зависимости от ведущего смотрят или не смотрят передачи. Хорошего ведущего отличает особый «шарм». Но не только свобода и естественность общения приковывает зрителя к экрану. Какая высокая драматургия заключается порой в одной «улыбке Джиоконды» Татьяны Митковой?

И всё-таки нынешнее телевидение забыло главное свое специфическое достоинство. Оно встречается со своим зрителем дома! И мы обязаны готовить свои блюда «по-домашнему».

Для домашних свиданий лучше всего подходит телефильм. Но этот род деятельности телевидения пока в загоне.

Кино преодолевало "театральность" общения. Общение, "как в жизни", без утрирования, без голосовых напряжений, без "игры".

Актеры играли "документально". Операторы снимали "документально". Пространство выглядело документально. Манипуляции со временем принималось зрителем легко.

Телевидение пошло дальше. Оно вообще стало избавляться от условностей.

И прежде всего стало работать в реальном времени. Событие которое проходит десять минут должно было и на экране длиться десять минут. Зритель и автор должны были видеть факт одновременно. Телевидение вообще решило вывести автора из-за кулис и посадить его в кадр.

Так определился главный признак телевизионного зрелища - «эффект присутствия».

Живое кино. Живой кадр. Живой текст.

Эстетика живой жизни на экране. Так «телеправда» отделилась от «киноправды».

А телекино очень быстро восприняло эстетику живого общения и научилось воспроизводить «эффект присутствия» прямого телевидения.

Конечно, были эпохи литераторов, были эпохи архитекторов, эпохи живописцев. Двадцатый век был эпохой кинематографа. А вот двадцать первый век есть начало эры телевидения.

Так что же такое телегеничность, которая делает из обыкновенных людей звёздных мальчиков и девочек? Думаю, что это прежде всего естественность и свобода общения. Ум и красота «вторичны». Яркая индивидуальность, «непохожесть» важнее. Конечно, «свободе» можно в какой-то степени

научиться. Но талант общения - качество природное и незаменимое для телевидения. Искренность общения, радость общения - вот главная причина успеха на экране.

КОМПОЗИЦИЯ

С понятием композиция мы сталкиваемся на уровне кадра. Умение расположить предмет на плоскости экрана - первый урок композиции. Даже, снимаясь на документ в фотоателье приходится выслушивать: поднимите подбородок, голову чуть вправо и т.д.

Композиция есть в архитектуре, музыке, в живописи. Нет композиции только в жизни. Композиция - великое изобретение человека.

Композиция - соотношение частей. Но не просто соотношение, а взаимодействие. Отдельные части /эпизоды/ обнаруживают причинно-следственную зависимость. Соотношение имеет логическую и эмоциональную связь. Композиция последовательно раскрывает тему и приводит зрителя к определенным решениям. Композиция накапливает интригу действия, вовлекая зрителя как бы внутрь пространства картины. Именно благодаря композиции накапливается энергия в картине.

Композиция кадров создает драматургию эпизода, а драматургия эпизодов создает пьесу, т.е. законченное произведение и в театре, и в кино, и на телевидении. Хотя вполне закономерно говорить и о композиции в литературе. Композиция цветов - «икибана», - особое высокое искусство составления букетов в Японии. Конечно музыкальная композиция - особая тема. Может быть именно в театре были сформулированы основные правила композиции, когда Буало объявил своё классическое триединство: единство времени, единство места и действия, как первое правило гармонического построения композиции. Конечно, со временем эти правила утратили своё каноническое значение. Чем круче развивались искусства, тем дальше они уходили от канонов. Но всякое искусство должно быть гармонично. То есть всякое искусство должно находить соотношение и объяснение своих частей, а значит искать и находить свою композицию.

Понятие композиции шире, чем понятие сюжета. Сюжет предусматривает завязку, развитие действия, потом кульминацию и развязку. Для простых форм это вполне завершённая композиция. Однако жизнь, с которой имеет дело документальное искусство очень часто не позволяет выстроить материал по такой схеме. И тогда приходится «изобретать» свою композицию для каждого произведения.

Обычно композиция строится трижды. Сначала на бумаге, в досъёмочный период, потом поправляется на съёмочной площадке. Но окончательная композиция создается на монтажном столе. И это самый напряженный и творческий период работы. Когда материал сам подсказывает строительство целостного организма. Иногда автору кажется, что материал сам строится без воли автора, В этот момент и находятся самые неожиданные, и как правило самые правильные решения. В документальном произведении естественно, когда материал диктует свои решения автору, а не наоборот. Правильная композиция одухотворяет материю, Когда я заметил это свойство документального произведения, я и сказал:

Бог не в содержании, Бог - в форме.

Это истина для режиссера. Найденная красивая форма делает предмет изображения привлекательным, доставляет удовольствие зрителю. А разве не в этом первая обязанность всякого искусства?

Композиция хороша, когда один эпизод с необходимостью тянет за собой другой. Когда мысль не рвется, а продолжается. Когда эмоциональное напряжение непрерывно растет, когда действие развивается, а образы постепенно проявляются.

Надо заметить, что в документальном фильме очень часто не удается выстроить полноценный сюжет. Материал не дает возможности выложить классическую драматургию с завязкой, кульминацией и развязкой. Детектива не получается, материал очерковый, ровный, описательный. Но это вовсе не значит, что его надо подавать зрителю «навалом», не структурируя свой рассказ. Конечно, информационные передачи часто довольствуются простыми формами - «табуретками». Но чем глубже и серьезнее тема, тем чаще требуется другая «мебель».

При этом надо иметь в виду, что зритель заинтересован только тогда, когда у него есть возможность «отгадывать» постепенно загадки сюжета. Это правило сохраняется и тогда, когда нет в прямом смысле сюжета. «Загадочность» должна присутствовать в любой композиции. Только в этом случае зритель активно участвует в действии на экране.

К поиску композиции нельзя подходить математически, т.е. выстраивать строго равновеликие эпизоды. Композиция должна быть живой. Нельзя заранее измерить ту или иную протяженность эпизода. Пушкинский Сальери определял гармонию алгеброй. Между тем, настоящая композиция строится на интуиции автора. В найденной композиции нельзя поменять местами ни один кадр, ни один эпизод. Хорошая композиция и определяет целостность вещи. В композиции скрыт пульс самого художника, его мироощущение, характер. Это разумное, но чувственное творчество. Композиция - всегда откровение. Поэтому композиция неповторима на другом материале. И в телевидении нужен Моцарт.

Можно ли заранее предвидеть композицию на стадии сценарного замысла?

В игровой картине это условие полноценного сценария. В неигровом документальном кино это случается редко, почти никогда. На съемочной площадке режиссер во власти события, им правит реальная жизнь со всей своей непоследовательностью и неожиданными поворотами. Другое дело, когда реальность превратилась в виртуальность и режиссер становится творцом композиции. Но и здесь он не вполне свободен. Говорят, материал диктует. Это означает что автор не придумывает композицию, а как бы угадывает ее в материале. Конечно, и среди документалистов встречаются «диктаторы». Они навязывают свою форму, не считаясь с материалом. Иногда получаются весьма любопытные результаты. Однако, я остаюсь поклонником такой режиссуры, которая ищет и находит форму в самом материале. Материал должен продиктовать композицию. И лучшие результаты приходят тогда, когда художник находится в «бессознательном» состоянии. Форму творит подсознание художника. Содержание можно заказать, а форма приходит сама. Кто говорит из Космоса, кто верит - от Бога.

Вглядываясь в материал, страдая и развлекаясь, раскладывая пасьянс или разбирая шахматную партию, ты ожидаешь того мгновения, когда картина

начинает складываться как бы сама собой. Кирпичик к кирпичику, кадр за кадром. Вот это и есть истинная награда, счастье первооткрывателя - художника. Гении встречаются редко, гениальные мгновения есть в каждой настоящей работе. Потом удивляешься, как это могло придти тебе в голову. Ай, да Пушкин, ай, да молодец!

В публицистической передаче композиция строится на логике доказательств. В художественной документалистике конфигурация композиции более сложная. Ведь целью такого произведения - создание образа. И живая материя строится по законам красоты и гармонии.

В японской икибанае это соотношение цветов. В документальном произведении это соотношение эпизодов. Но там и здесь это искусство гармонии. Нечего и говорить, что композиция изображения подчеркивается и поддерживается в звуке. Музыкальная композиция почти всегда является сильной стороной в организации стройной композиции документального произведения.

Композиция картины диктует темпоритм каждому эпизоду. Ради цельной композиции приходится жертвовать не только отдельными кадрами, но даже целыми эпизодами. Вот уж действительно - красота требует жертв! И эти жертвы не эстетический каприз, а жестокий закон зрительского восприятия. Как только зритель вышел из «игры», вернуть его к экрану часто бывает невозможно.

В документальном произведении композиция играет роль фабулы. Телезритель следит за фабулой внимательнее, нежели за сюжетом, по крайней мере это верно для нынешнего зрителя. Не стоит рассчитывать на телевизионных гурманов. Может быть, когда-нибудь... А пока нашему зрителю подавай действие или свежую информацию. Иначе он начинает скучать и отворачивается. Не ругайте зрителя! Зритель всегда прав. Лучше проверьте еще раз композицию своей картины. В композиции должна быть интрига. В композиции должна быть загадка. В композиции должна быть тайна.

И надо хранить эту тайну до последнего кадра.

Телевидение мало заботится о композиции. Оно считает, что на рынке информации пусть каждый найдет свою «селёдку». Кроме того, телевидение изобрело лёгкий способ имитирующий композицию. В нужный момент в кадре появляется ведущий. И ведущий вполне может склеить не стыкуемые кадры, эпизоды, а прожорливый зритель, орудуя кнопками и не заметит нелепости,

тем более, что реклама все равно нарушит последовательность действия. Внеразумная жизнь виртуальной цивилизации вполне готова обойтись без композиции. Конечно, это будет происходить до тех пор, пока телевидение не, опухнув от самолюбования не возьмёт на себя ответственность за состоянием умов в обществе, иначе говоря, не взвалит на свои плечи бремя истории и не ощутит всю ответственность за гражданина своего отечества.

ДАР БОЖИЙ

Сейчас, когда появились роскошные и недорогие видеокамеры, о которых даже не мечтали прежние поколения киношников, родилось убеждение, что снимать документальное кино легко и просто. И делать это может каждый, кто взял несколько уроков.

И на профессиональных телевизионных каналах легкомысленное отношение к фильмотворчеству овладело уже не только начальством. Это опасное заблуждение, которое разрушает и без того хрупкую культуру телевидения. Оно сбрасывает его на уровень самодеятельности.

А настоящая документалистика элитарна. Это искусство требует серьёзного образования и... особого таланта.

Я не знаю, имею ли право.

И боюсь обидеть своих коллег и товарищей.

Всякий фильм это большой труд, однако, далеко не всегда он превращается в подлинное произведение. Более того, из тысяч и тысяч фильмов, может лишь несколько, стали произведениями документального искусства.

Остальные остались любопытным материалом, подсобной информацией, кинолетописью для потомков и справочным материалом для современников. Многие успешные документалисты создают не картины, а ленты - добросовестные иллюстративные журналы.

Художник-документалист, это не профессия. Это особое состояние души, особый настрой ума. Он умеет найти тайное в явном и заметить прекрасное в обыденном. Из потока извлечь смысл, а из хаоса родить форму. Он боготворит природу и чувствует закономерность там, где обыватель видит лишь простую случайность. Он способен открыть естество и прочитать характер на взгляд, даже не зная биографии героя.

Он, скорее юродивый, чем ученый-исследователь. Любит и славит жизнь даже, когда в ней горя больше чем радости.

Странное смешное призвание...

ТЕХНОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА

В поле журналистики корреспондент встречается с героем уже в момент съёмки и при этом лихорадочно соображает, о чём бы поговорить с ним, времени нет, «мотор», поехали.

От этого взаимоотношения у них холодные, я бы сказал равнодушные. И это тут же считывает с экрана зритель и тоже остаётся равнодушным. А потом еще удивляются - почему у нас «не любят» документальное кино?

В искусстве всё по-другому. Кукольник любит свои куклы, актёры вживаются в образы героев, а писатели даже отождествляют себя со своими персонажами.

Среди природных качеств необходимых нашей профессии, я бы в первую очередь, назвал «влюбчивость». Порой документалист ещё не знает судьбы своего героя, его биографии, и может не совсем «информирован», но уже влюблён по уши. Он распознает героя скорее чувственно, чем сознательно. И тогда начинается настоящее дело.

Это вовсе не значит, что документалист комплиментарно относиться к съёмочному объекту. Он умеет смеяться над ним и иронизировать, даже ненавидеть и презирать, но познает своего героя чувственно. Вот почему я и ввёл новый термин в документалистике – «сенсорная информация». На этом и держится «спектакль документов».

Однажды, Алеша Габрилович - один из лучших документалистов первого века телевидения грустно заметил в своем кругу:

- Мы все делаем большое никому не нужное дело...

Приходится довольно часто выбирать героя функционально. Но и в этом несчастном случае автор обязан настроиться на своего героя. Иначе образа не получится. А выйдет тот же равнодушный поток информации, который может и полезен потребителю, но никогда не проникнет в душу зрителя.

У каждого документалиста свой герой и его КАЧЕСТВА на экране зависят от симпатий и антипатий художника, в своем герое открывает черты и свойства ему близкие. Поэтому портрет одного и того же человека, выполненный разными режиссерами может быть удивительно разным. Это вовсе не означает, что один документалист сказал правду, а другой солгал. Просто Объект многозначен.

Одному откроется одна «сторона медали», другому - другая. Злой нарисует злого, добрый - доброго. В этом и есть чудо преображения натуры в образ на экране.

Почти никогда мне не удавался герой по чужой подсказке. А своих настоящих героев я зачастую находил на ощупь. Думаю, что большинство моих коллег поступают также. Найти героя в кино, как и найти гармонию в музыке, в этом тайна и откровение искусства. Некоторые характеры легко проецируются, а другие никак не укладываются на экране. Хотя в жизни это могут быть очень интересные люди.

Найти «золотой ключик» к личности это дело непростое.

А телевидение, к сожалению, пользуется чаще всего отмычкой. Поэтому и получают герои на одно лицо на разных каналах.

В поколении первых телевизионщиков особенно ценилась ИСКРЕННОСТЬ.

Придушенные пропагандой они искали и находили людей свободных, и открытых. Правда, это бывало нечасто и, в основном, в среде простых людей. Крестьяне, рабочие, не отягощенные мундиром, вели себя перед камерой более естественно и откровенно.

Однако проблема искренности, и как ее добиваться - предмет важнейший на все времена. Дело в том, что всякий человек маскирует себя от «сгляда». Он привык, что общество агрессивно и, если не прятать свои чувства и мысли, пропадешь. В жизни мы почти всегда участвуем в маскараде.

Но на экране маска видна сразу.

Большинство людей общается через «переводчика».

При этом, каждый из нас перед камерой становится политиком.

Сначала подумал, потом соизмерил мысль с собеседником, прикинул, чем это тебе грозит, и только потом выразил её.

Процесс этот почти мгновенный, даже электронный, но все равно удается спрятать часть мысли и чувства, и выдать собеседнику экстракт. И эта «продукция» вполне устраивает телевидение.

А для документалиста в кино нет ничего скучнее «чистой» информации. Поэтому он и гонится не за словом, а за мыслью, не за фактом, а за чувством. Ему важно не то, что человек хочет или вынужден сказать, а сам процесс

размышления и переживания. И наша задача устранить «переводчика» и общаться «напрямую».

Искренность приходит в ответ на искренность.

Открой свою душу и тогда душа героя тебе откроется навстречу.

Журналист же ведет себя, как следователь, а не как исповедник. Он держится на «публичной» дистанции. А документальный портрет строится на дистанции «интимной».

Голубая мечта каждого документалиста открыть подлинник, а не показать маску. В этом великая ценность нашего искусства. Творить по законам красоты и гармонии, не разрушая правды.

Меня часто спрашивают.

Как вы ищите темы для своих картин?

Режиссер темы не ищет. Тема растет вместе с ним. Он шалит, ест, пьёт, любит, ссорится. Одним словом живёт, а тема исподволь растёт рядом.

Темы ищут журналисты. Это их работа. А я ищу адрес своей темы.

У режиссера документалиста фильмы бывают разные, часто совсем непохожие друг на друга. Герои разные, картины разные, а тема одна. И её не так-то просто выразить словом. Потому что тему свою надо не знать, а чувствовать.

В теме моё миропонимание.

В теме мой смысл жизни.

В теме мое отношение с Богом и человечеством.

Но это узнаёшь не сразу. Только подводя итоги, вдруг оказывается, что всю жизнь ты делал ОДНУ картину.

А что же такое тогда Идея фильма?

Идея это понятие рациональное. Её можно выразить словами или превратить в формулу. Идея это приказ двигаться в определенном направлении.

Лучше если удаётся найти афористичную формулу идеи. Конечно, в картине идея должна быть растворена в материале. Это только в пропагандистских роликах идея выставлена в голом виде. Для художественного документального фильма это противопоказано.

Как начинается работа над фильмом?

Не думаю, что в пушкинском «Пророке» изложена вся «технология» рождения творческого замысла, хотя вчитаться в каждую строчку всякому художнику небесполезно. Откуда приходит вдохновение? От любви или, наоборот, от разочарования, от дождика или от солнца сказать сложно. «Кто знает, из какого сора, растут стихи...» написала Анна Андреевна Ахматова. Точнее не скажешь.

Но когда пришла мысль, и появилось желание. Что делать дальше?

Пишу заявку.

Откуда я знаю, что я думаю, пока не напишу.

Заявка, иногда говорят - литературная заявка, это значит изложен замысел будущей вещи. Обозначена тема, сформулирована идея, указан объект, найдена технология и форма будущего произведения, оговорены сроки и

возможности производства. С заявки и начинается весь производственный процесс фильма.

Заявка это и юридический документ, защищающий авторское право и в то же время рекламный щит будущего произведения. Так что заявки надо уметь писать по делу.

Вообще-то говоря, заявка это работа сценариста. Но режиссер должен уметь читать заявку и распознавать, где пустые слова, а где многообещающий замысел.

Некоторые вообще считают, что на стадии заявки еще не может быть обозначена форма, жанр будущего произведения. Я считаю, это лукавством и убежден, что в заявке должно обозначаться не только содержание, но и форма будущей вещи. Еще раз скажу: Бог не в содержании, Бог в форме. Без найденной формы часто бессмысленно обсуждать содержание экранного произведения.

ЧУДО ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Чудес не бывает... Может и бывает, но редко. Между тем, в создании образа обязательно есть Чудо. Иначе не скажешь. Потому что светотени обретают силу живого существа. Их можно любить и ненавидеть. Они вдруг становятся частицей тебя, твоим чувством и даже сознанием.

Как и почему у композитора из тех же семи нот рождается или не рождается мелодия, объяснить математически невозможно и великое нагромождение камня это ещё далеко не архитектурный памятник. В этом тайна искусства, в том числе и документального. Но это порой не учитывает телевидение, считая до сих пор, что оно великолепно обходится и без художественных изысков. А если зрителю невтерпёж без искусства, можно занять его у соседа кинематографа. Вон сколько его наплодили, особенно в Голливуде или на Мосфильме.

Напрасные надежды. Телевидению нужно своё Чудо. И не только чудо техники, но и чудо преображения плоти. А пока на телевидении хозяйничают «информация и развлекаловка».

Дело не в том, что телевидением руководят нехорошие, иногда очень нехорошие люди. Дело даже не в том, что телевидение на Парнасе выскочка и ещё не успело образовать гумус культуры. Просто в существующей системе общество никак не может влиять на телевидение, а государство вспоминает о нём только на период избирательной компании. Между тем сегодня в России телевидение это уже вопрос государственной безопасности.

То, что телевидение величайшая разрушительная сила и главное оружие в политической борьбе, знают все. Но то, что телевидение способно вырастить уродливую нацию, это пока невдомёк и либералам, и державным демократам.

Ведь и с музыкой в наши крутые времена случилась такая оказия. Музыкальные вибрации прямо возбуждающие половые гормоны завоевали миллионные аудитории, а музыка классическая и особенно храмовая, преобразующая плотские инстинкты в движения Духа значительно потеряла своего слушателя. Угробив марксизм, мир неожиданно сам материализовался.

Странное дело! Казалось бы, всё должно было случиться наоборот?

Вместо этого, утратив веру в возможность социальной справедливости, человек не возвратился к Богу, а озверел? Вот тут и надо бы глубоко задуматься, да некому.

Впрочем, не будем так далеко отходить от самого телевидения. Оно же не виновато. Если у общества нет идеологии, не может её быть и на экране. Пока правят политики и лавочники, артистам удаётся только «легкий» жанр. Литература пока тоже обходится без гениев. Может быть, это и полезно для здоровья обывателя, только что пережившего самый жестокий век в новейшей истории. Мещанская революция, о которой так долго мечтала интеллигенция в России – наконец свершилась (почти по Ленину).

В конце концов, ЭТО случилась не только благодаря Солженицыну, Сахарову и малой кучке отважных диссидентов, а скорее потому, что народ научился смеяться над пошлой пропагандой благодаря Клубу Веселых и Находчивых. Вот кто своими шуточками довел нас до того, что мы выскочили на улицу как ошпаренные и прогнали Советскую власть к чертовой матери со всеми её плюсами и минусами. Анекдот близкий к истине.

Как в этом грозном потоке информации сохранить веру в себя и в смысл бытия? Как обрести Бога не в средневековом убранстве, а в космическом пространстве? Для этого нужны иные Пророки и новые Гении. А гении почему-то запаздывают.

Господи! Не явились бы они слишком поздно, к шапочному разбору. Обошлось бы без Всемирного потопа и Вавилонского столпотворения. И почему у Дьявола всегда готов рецепт заранее, а Бог требует от порядочного человека жить своим умом?

Своего ума мало. И даже десяти заповедей уже не хватает. Всё-таки идеологию не делают прагматики, нужны сумасшедшие идеалисты. Хотя бы для начала...

Книга третья ВЕРНИСАЖ

Конечно, на «вернисаже» я смог предложить только некоторые из своих последних работ. Несмотря на то, что они разнообразны по содержанию и по форме, мне кажется, они позволяют представить читателю теорию документального искусства на телевидении.

ПРОЦЕСС

«Процесс» - так я назвал свою первую картину «эпохи» перестройки. Делал я её ещё при Советской власти, играя в «кошки-мышки» с цензурой и партийным руководством.

История создания этой картины весьма забавна. Шестидесятилетие советской власти телевидение решило отметить многосерийным фильмом «Революция продолжается». Власть требовала картину к юбилею. Нормальную здравицу, как было всегда, ну, с элементами каких-то новшеств. Ветер перемен дул из Кремля.

Творческое объединение «Экран» поручило мне возглавить эту работу. Улица закипала. Повсюду шли дискуссии, митинги. Рай для репортажа. И мы пошли на улицу...

В стране все желали быстрых перемен, как всегда ждали чуда, хотели проснуться сразу на Западе. Прежде за границу пускали по разнарядке. «Счастливики» привозили с собой разные «шмотки» и рассказывали сказки. Теперь одни быстренько стали собирать чемоданы, а другим захотелось, чтобы и у нас были полные прилавки и абсолютная свобода. Говори и пиши, что хочешь, ездь во все стороны без разрешения райкома. Казалось, что стоит сбросить с себя опостылевший социализм, как тут же начнется настоящая жизнь. Анекдот той поры: «Хотим работать как здесь, а зарабатывать, как там». Никому и в голову не приходило, что может рассыпаться государство, а жулики под шумок обдерут страну, как липку. Даже самые большие умники той поры больше кричали, чем думали.

Составить модель общества при бесчисленном количестве вариантов - задача сложная, можно сказать даже не решаемая маленькой творческой группкой, если подходить к этому вопросу с научной стороны. Но экран не наука и строится модель не в рамках социологии. На этой картине не было научного консультанта, мы решили строить модель художественную, основанную на личных впечатлениях.

Конечно, все читали газеты и журналы. Журналисты были героями дня и впереводки бежали впереди паровоза. А может быть, даже тащили за собой паровоз истории. Это так всем нравилось! Только теперь, спустя много лет и пережив столько бед, народ начинает понимать, как опасно отдавать свою жизнь, жизнь всей страны в руки амбициозных, как правило, поверхностных себялюбцев. Но в тот момент недостатка в информации уже не было. Маршруты «перестройки сознания» прокладывались мгновенно.

Поколение «шестидесятников» такое удачливое по части разоблачений существующих порядков, оказалось инфантильным по части проектов переустройства общества. Кроме криков - давайте жить, как за Западе и Запад нам поможет. Никакого толку от них добиться не удалось. А прямые диссиденты, захлебнувшись от ненависти к Советской власти, выдавили из себя только одно проклятие: чем хуже, тем лучше. Все раскачивали лодку, но куда плыть не знали. Не знало это и близкое окружение Горбачева. Так начиналось Смутное время. Об этом и хотелось рассказать в фильме.

В подкрепление мне дали еще двух режиссеров. Но тоже должны были сделать юбилейные работы под моим чутким руководством. Вожжи уже ослабли, никто особенно нас не контролировал. Я тоже почти не лез в замыслы своих коллег. Каждый делал по своему разумению.

Все задачу видели в том, чтобы создать образ времени. Это требовало от нас конструктивных решений, и я стал искать «слово», понятие, которое бы передавало художественный замысел.

Сценарий был написан больше для бухгалтерии, чем для работы. В документальном фильме события, рассчитанные по сценарию случаются раньше, чем высыхают чернила на бумаге. Но некоторые принципы, заложенные в сценарии, всё же помогали решать те или иные задачи на съёмочной площадке.

Прежде всего, было решено отказаться от дикторского текста. Он всегда требует определенных оценок происходящего события. А в этом и была главная сложность момента, оценивать время было еще рано.

Решили наблюдать и слушать. Мы только свидетели - ни обвинять, ни оправдывать, не имеем права. А экран отдать людям. Пусть они высказывают свои позиции. Часто противоположные. Сегодня это уже норма, а тогда на телевидении для публицистики это был нонсенс.

Заметим вскользь, что раньше так политические картины не делались. Пропаганда требовала жесткой определенности в оценках. Но мы-то как раз и решили делать не пропагандистскую, и даже не информационную, а художественную картину.

Где-то я читал, что в давние времена художники вкладывали особый смысл в создание орнаментов. В Художественной Энциклопедии пишут: ***«...Орнамент прежде, чем стать просто украшением, представлялся системой особых сакральных знаков и символов, которые вкладывал художник в свое произведение, скрывающий подлинный смысл представлений автора».***

Я решил, что форма будущей картины будет строиться, по законам орнамента. Понятно, составить орнамент нам предстояло из реальных фактов, событий исторической хроники и повседневных репортажей. Но все они должны нести не просто информацию о том, что случилось или происходит, а обязательно заключать в себе символы времени. Поэтому картина должна была нести в себе тайный смысл.

Орнаментальной документалистикой, наполненной знаками и символами, раньше мы не занимались. Мозаичные работы, особенно в условиях какой-нибудь обзорной картины делались постоянно. Да и вообще телевидение мозаично по своему характеру изначально. Но нам хотелось сделать именно орнамент.

В то время, понимая, что мы вступаем в область острейшей политической борьбы, мы хотели защитить себя искусством. Мы считали себя заговорщиками, если не революционерами. Это было естественное состояние для всей художественной интеллигенции на тот момент. Но диссидентом я не был. Ни скрытым, ни явным. Эта «публика» всегда вызывала у меня недоверие. Они бравовали тем, что борются с властью, а на деле разрушали народ и ломали его историю, я же просто хотел служить людям по мере сил и возможности.

Обычная задача публицистики на телевидении того времени - пропаганда. Плакатная по форме и существу. А вот орнамент это по исходному понятию в искусстве тайнопись. Вот мы и попытались создать документальный орнамент на голубом экране. Нет, мы не делали картину на «голубом глазу». Мы знали, что творили и наивно рассчитывали, что начальство не поймет, не оценит.

В советское время начальники были опытные и умные. Они сразу поняли, с чем имеют дело. Нет, они не знали, что мы открыли новую форму - орнаментальная документалистика. Они называли это прямо - политическая провокация.

Когда вся мощь аппарата обрушилась на фильм, назвав его идеологической диверсией, тоже не было претензий к эстетической стороне картины. Председатель тогдашнего Гостелерадио, требуя уничтожить картину и

подвергнуть её автора самым жестоким санкциям, не вытерпел и сказал – «мы имеем дело с высокохудожественным произведением, а потому особенно вредным».

Появление «Процесса», который всего лишь констатировал обстановку в обществе, было воспринято как землетрясение. А между тем никакой особой крамолы в ней не было, Просто история излагалась не на бумаге, а в видимой и слышимой форме, то есть наглядно.

А картина была простая и невинная по нынешним временам. Телевидение явно запаздывало в своем «демократическом» развитии. Сейчас я и не пытаюсь изложить картину. Никакие слова не могут быть адекватны звукозрительному образу. Поэтому я и считаю кадровидение особой знаковой системой, которую изобрело человечество для общения на особом языке. Впрочем, и язык театра так же не соответствует подстрочному переводу, как и язык кино. Это касается и документального фильма, если это картина, а не «ток-шоу».

Снимали всё.

В институтах бесконечные конференции и дискуссии. В Доме Литераторов бушуют писатели. На Красной Площади последние из живых свидетелей Октябрьской революции. В театре Ленинского комсомола новый спектакль Захарова «Диктатура совести». Анна Бухарина, жена не реабилитированного ещё вождя революции, готова прочесть политическое завещание мужа, которое она сохраняла все семнадцать лет ссылки. Брат Твардовского готов рассказать, наконец, правду о раскулаченной семье автора «Василия Теркина», секретарь Максима Горького, чудом уцелевший, открывает последнюю страницу из жизни великого «пролетарского» писателя. Военные говорят правду о войне.

Калейдоскоп событий готов захлестнуть любой метраж фильма. Архив готов предоставить любые кадры, скрытые до последнего дня под грифом «Совершенно секретно».

Вот в этой информационной каше надо найти строгий орнамент будущей картины. Сюжета нет и быть не может. Решаемся разделить картину на две серии. Хронологически - от начала Октябрьской революции до «Грозных Тридцатых». И вторая часть - предвоенные и военные годы. А в целом это Сталинская эпоха, взгляды и оценки современников.

Нет, не ради разрушения делалась картина, даже трагические страницы истории по замыслу авторов, должны были восстанавливать справедливость. Картина добрая в своей основе, искренняя и честная. Она звала современника не к гражданской войне, а к гражданскому миру. Хотя напрямую никто никуда не звал.

Вообще, в картине, несмотря на тему, много было чувства и настроения. И если политическая актуальность давно ушла, эта человеческая сущность сохранилась до сих пор. Только кто решится поставить сейчас эту картину в эфир, как не решился в свое время Кравченко? Вообще, документальным картинам часто не везет. К ним относится телевидение по телевизионному, т.е. замечая политическую актуальность и не обращая внимания на художественную сущность. Игровым картинам везет куда больше, хотя искусства в них очень часто меньше, чем в картинах документальных.

Игровое кино ставят, снимают. Документальное кино - делают. Иногда из сущих пустяков. Порой против всех законов и правил. А получается настоящее кино, которое открывает новый мир, потрясает и захватывает. И ты сам не можешь объяснить, почему. Это как в музыке. Или в стихах.

Попытаться пересказать сейчас весь причудливый орнамент фильма бессмысленно и неубедительно. Картину надо смотреть, расшифровывая каждый кадр и в каждом эпизоде обнаруживая двойной смысл. Одним понравилась больше первая серия, другим вторая. Впечатление от просмотра было очень сильным. Директор студии, а картина делалась в «Экране», когда шел показывать «наверх» в сердцах сказал: «Знал бы, взял бюллетень на неделю. Даже не представляю, что они с нами теперь сделают».

Шел 1987 год. Через несколько дней в «Правде» была опубликована статья Нины Андреевой «Не могу поступиться принципами». Испуганно начинался откат от «перестройки». Так что мы со своей картиной попали «как кур во щи». Картина прочно легла на полку. Честно говоря, я боялся, что её уничтожат, а дома уже сушили «сухари».

Вступился Союз Кинематографистов. Элем Климов, тогда Первый секретарь по своим каналам добрался до Горбачева. Генсек через некоторое время сам посмотрел картину и вдруг одобрил. Через полгода я уже сидел в кабинете Председателя Гостелерадио и он по бумажке мне прочитал, какую я сделал замечательную картину. Правда, было передано ряд пожеланий. Горбачев был не уверен, что при такой сложной форме, народ всё поймет правильно.

Предлагалось опрощение. И я пошел на это. В картине появился некий ведущий, который должен был время от времени появляться и разъяснять сложные исторические события. Им стал академик Тихонов. Интервью с Тихоновым снималось легко, потому что это был действительно глубокий и светлейший ум. К этому моменту он нашел ответы на сакраментальные вопросы сталинской эпохи.

Мне было очень горько и досадно расставаться с красивой и законченной, как мне казалось формой, но чего не сделаешь из «политических» соображений. Уж очень хотелось, чтобы картину посмотрел народ. Хотелось участвовать, как тогда казалось, в борьбе с консервативным крылом. В первом варианте, мне кажется, картина была точнее и сильнее, а по форме чище. К сожалению, этот вариант не сохранился.

На телевидении нельзя работать, если ты не готов к компромиссам. Я хорошо знал, куда меня назначила судьба, и редкую из своих картин доводил до зрителя без редакционных искажений. Поэтому всегда больше гордился замыслом, чем исполнением. И сегодня то же самое происходит со мной и моими коллегами, правда, теперь уже не по политическим, а по «другим» соображениям.

К маю фильм был показан, правда, всего один раз. С тех пор о нем уже никто не вспоминает. Потому что «устарел» еще до эфира.

А, кроме того, наше телевидение вообще не любит показывать дважды документальное кино. Это его родовое свойство сохранилось до сих пор. Одну и ту же информацию можно гонять по десять раз на день, одни и те же комедии крутятся годами по всем каналам, а вот перед документальным фильмом кланяются один раз. Видимо, не догадываясь, что именно документальные телевизионные фильмы могут иной раз составить мировоззрение целого

поколения. Сколько замечательных лент сохнет без дела на складах. Но это уже разговор на другую тему.

При орнаментальном построении каждый эпизод должен доводиться до значения символа или, можно сказать, иероглифа. Вся соединительная ткань отбрасывается. Эпизод строится только из основных элементов, которые в совокупности и создают символ.

Между эпизодами тоже нет соединительной ткани. Монтаж ведется жестко. Эпизоды чаще сталкиваются, чем соединяются.

Все складывается отнюдь не сразу. Для выработки стиля приходится решить ряд головоломок. Но вот когда найдено решение, освоен жанр документального орнамента, и сложился образ, работать становится легко. Картина складывается сама собой и уже нельзя изменить не только порядок эпизодов, но и последовательность кадров. Вот когда приходит счастье обладания.

Фильм готов! Ни убавить, ни прибавить!

Быть может, некоторые скажут, зачем нужна тайнопись, когда сейчас можно говорить всем открытым текстом.

Неправда. Ясновидящих наказывают во все эпохи. Тем более во времена всеобщего ослепления. И быть может, наш опыт орнаментальной документалистики ещё пригодится.

ПРИГЛАШЕНИЕ К ПРАЗДНИКУ

Я люблю отдавать долги. Всем, кому я чем-либо обязан.

И если что-либо застряло в памяти, это постоянно болит и свербит, пока не найдет какого-либо отражения на экране. Большинство моих картин сделано по заказу. Не сам я приносил заявку. Кто-то снизу, сверху подталкивал меня и тогда я вступал в игру. От чужой первоначальной заявки ничего не оставалось. Часто даже всё выворачивалось в картине наизнанку. Но всё равно в начале работы требовался толчок со стороны. Наверно, это не правило, а мой личный недостаток. Но надо же когда-нибудь признаться, что сам грешен и прожил свою жизнь «неправильно»! Нынешние времена призывают к инициативе. Под «лежачий камень» вода не течет. А я всегда любил сказку о солдате и топоре:

Приходит солдат к скупой хозяйке и просит его накормить. Жадюга естественно отказывается. Тогда солдат предлагает сварить « суп из топора». Удивившись, хозяйка соглашается. Солдат сначала принимается за топор, а потом просит прибавить к своему вареву то одного, то другого. И получились «Щи» на славу.

Вот и я часто начинал картину без особенного интереса. Аппетит приходил во время еды. Надо работать, работать и работать и тогда вдруг обнаруживается, что тебе удалось выразить себя гораздо полнее, чем закладывалось в начале «по заказу».

На этот раз всё случилось иначе.

Я сам долгое время не находил повод расплатиться со своими театральными учителями и наставниками. Всё-таки, я вахтанговец по происхождению. И вахтанговская школа определила моё отношение к театру и кино, а после и к телевидению.

Приближалась круглая дата рождения «Щуки». Так ласково её всегда называли ученики. Тогда ректор училища, замечательный актёр Владимир Этуш нашёл меня в «Экране» и уговорил снять полнометражную картину.

Праздновать, так праздновать - принародно, а значит, по телевидению. Уговаривать особенно меня не надо было. Самому до смерти хотелось сделать «вахтанговскую» картину.

Исходные точки определились сразу. В юбилейной картине надо будет показать, как из желторотого птенца за четыре года вырастает профессиональный артист. Какие вахтанговские корифеи царствуют сегодня на разных сценах. И по возможности, вспомнить и найти материал из истории училища и театра.

Конечно, в юбилейном фильме не стоит затрагивать больных вопросов. Как разошлись в своё время Захава и Симонов и разрыв между театром и училищем существует до сих пор. Не стоит вспоминать и причину ухода Любимова на Таганку. Наверно, не нужно и волноваться, почему вахтанговский театр на время ушел из общественного сознания и на первые роли среди театров вышел «Современник», Ленинградский театр Товстоногова и та же любимовская «Таганка»? Всё это не материал для юбилейного фильма. Здесь вполне хватит «своего» праздника. А фильм проблемный я сниму как-нибудь в другой раз.

/Пока, впрочем, не снял! И не знаю, сниму ли когда-нибудь. Хотя в моём личном отдалении от театра тоже кроется «вахтанговская проблема» - театр вне противоречий жизни своего современника, вне политики, на одном «искусстве» существовать долго не может./

Но и не углубляясь в проблемы у меня хватало ремесленных задач. Как соединить учебный процесс в училище с великими артистами? Как найти и объединить историю и сегодняшний день. В конце концов, как сделать легкий, увлекательный документальный спектакль, который сам напоминал театральное представление. И всё это надо было решить быстро и с малыми затратами, как всегда на телевидении.

И ещё была потаённая цель, как найти «вахтанговскую» формулу зрелища, пригодную не только для театра, но и объясняющую то направление в документалистике, к которому я себя давно причислял.

Только сначала я не знал, как и с какой стороны подойти? Время было смутное - все болели политикой, обрадовались жесткой публицистике, топтали власть. А тут я вдруг со своей «Принцессой Турандот». Но ведь и сам Евгений Багратионович Вахтангов ставил свой знаменитый спектакль именно в такое же беспутное время и, как оказалось, очень кстати!

Господи! Как мудр бывает случай!

И вот мы с Митей Бритиковым, оператором моей первой деревенской киноповести «Макаровы», уже маракуем в коридорах училища, соображая, что снимать. Настоящий сценарий писать некогда. Фильм должен быть готов к дате.

Замысел родился легко.

В фильме надо будет показать, как из неопытного птенца вырастает настоящий артист. Значит, от вступительного экзамена и до выпуска. И не за четыре года, а за один час на экране. Таковы условия игры.

В фильме надо было связать славную историю училища и его нынешних корифеев - вахтанговцев. Но главное, надо объяснить себе и людям, чем отличается вахтанговское мировоззрение от всех прочих театральных школ. Не говоря уже о том, что картина должна быть ярким запоминающимся зрелищем, иначе нам не простит публика, не простят великие Артисты. Как всегда, хотелось объять необъятное...

Сюжет мог выстроить один вопрос: Чем же всё-таки отличается вахтанговский стиль? Одни должны сформулировать словами, другие продемонстрировать в действии.

Фильм начинается с «капустника», который устроили студенты, только что принятые в училище. С песнями, с танцами, немыслимо разодетые или почти голые они появились перед входом в здание и стали творить «вахтанговский» спектакль прямо на улице, на глазах ошарашенных преподавателей...

Через несколько минут их собрал в зале Владимир Этуш. Он устроил им дикий разнос:

...Вы поступили неправильно. Вы думаете, что то, что вы сейчас устроили и есть вахтанговское? Разлюли малина! Что я вижу теперь каждый день на Арбате. Что я ненавижу! Против чего мы будем бороться! Не против «капустников», а против этого театрализованного хулиганства. Вахтанговское – совсем другое! Это истина страстей в предлагаемых ситуациях...

Студенты были растеряны и вовсе не понимали, за что им так жестоко попало. А я обрадовался, потому что получил «завязку» в картине.

Потом, на протяжении экранного часа высказутся все знаменитые и постараются дать своё определение «вахтанговской» школы. Актёры - Яковлев, Ульянов, Лановой, Катин-Ярцев, Калягин, Быков, Симонов, Райкин, Симонова, Гундарева, Любимов. В конце фильма Василий Ливанов на репетиции в своём театре «Детектив» даже сделает неожиданный вывод в кадре, что «школа» избежала канонизации и в этом её явное преимущество.

Нам удалось снять уроки выдающихся педагогов училища и выстроить в последовательности целый «учебный» процесс, вплоть до дипломного спектакля. У нас получилось втиснуть в метраж редкие записи сцен из спектаклей с Борисом Щукиным и Рубеном Симоновым. Конечно, монтажная структура была предельно напряжена, и временами казалось, что фильм развалится. Но, к счастью этого не произошло.

Может быть в картине «Приглашение к празднику» и нет каких-то сногшибательных открытий? Во всяком случае, как говорят мои ученики, он и теперь смотрится на одном дыхании, и будет смотреться завтра и послезавтра.

Когда я сам просматриваю его в очередной раз, у меня обязательно поднимается настроение. Есть какая-то неразгаданная до сих пор тайна в открытии Вахтангова. Эта тайна, мне кажется, даже независимо от нас, есть в картине.

Я даже боюсь это сказать вслух, но мне кажется, документальный фильм получился «вахтанговским». Иногда радостный, иногда грустный, порой трогательный, а порой серьёзный.

Когда Ролан Быков снял «Доктора Айболита», великий Ромм назвал его фильм разрушением кинематографа. Нарушая все каноны, Быков просто снял на плёнке типичный вахтанговский спектакль /об этом он рассказывает сам в

нашем фильме/. И не могло быть иначе. Потому что вахтанговская кровь - сильная кровь. И если она вошла в плоть художника, значит, навсегда.

Работая над картиной, я сделал выводы и для своего направления в документалистике - ДА, я тоже стремлюсь добиться «Истины страстей в предлагаемых обстоятельствах». Независимо от того, какие декорации мне предлагает жизнь в картину.

Пересказать наш фильм нельзя - скучно. Может быть, телевидение когда-нибудь опомнится и покажет его в эфире. Честное слово, мы неплохо делали своё дело в «Экране»! Это нынешнее поколение телевизионщиков живёт одним днем. Мы же работали надолго. Может быть навсегда.

После «Приглашения к празднику» я вскоре ушел из «Экрана». Видеть, как добивают «старика», которому исполнилось едва двадцать пять, было невыносимо. Молодые троглодиты зубами вцепились в эфир и не давали дышать телевизионному отечественному кинематографу, который только-только набрал полную силу во всех жанрах и формах, а «Молодёжка» умела разве что болтать в эфире.

Самое обидное в том, что все мы были как-то причастны к этой драме, очарованные «демократическими» бреднями нахалов и спекулянтов.

Снявши голову, по волосам не плачут. Опускалась на дно советская Атлантида и вместе с ней скукожилась вся культура. Ликовали только «эстрадники». Для меня и моих «товарищей по оружию» начинался период бродяжничества. Мы искали места приложения нерастраченных сил в разных компаниях, там, где ещё заботились о качестве своего зрителя. Я даже думаю, что последнее десятилетие было весьма плодотворным для меня и нескольких, выживших в этой бойне, коллег. И фильмы случались значительные, и теория телевизионного искусства, несмотря ни на что, двигалась дальше.

Слава Богу, эти «неумехи» стереть с лица земли Россию не успели. И после «бури и натиска» телевидение вроде бы пошло на поправку.

МАЛЫЕ ФОРМЫ.

Программе телевидения необходим разный формат. И многосерийный телефильм, и полнометражный «штучный» продукт и даже фильм в самом коротком метраже.

Грамотная сетка вещания должна учитывать потребность зрительской аудитории. Когда будет создано социально-ответственное телевидение программисты научатся делить сетку на сеансы вещания, где будут своя информация, своё развлекательное и своё образовательное вещание, но обязательно учитывающие адрес аудитории. Только тогда мы перестанем «топить печь ассигнациями» и научимся беречь силы, таланты и время. А документальный фильм, наконец, получит своё признание и перестанет «бомжевать» на обочине.

ЧУЕВСКИЕ СТРАДАНИЯ. МАРИЯ.

Эти два фильма в моей жизни самые короткие. Каждый из них по тринадцать минут. Сняты они были в телевизионном темпе, всего за неделю. Хотя картины разные по форме и снимались в разных местах.

Фольклором я интересовался давно.

Понимая, что корни национальные всегда прячутся в песнях, танцах стародавних времен, костюмах неведомо как переживших буйные столетия в бабкиных сундуках. В свое время, отдыхая от «Ярмарки» снял с Александром Летичевским «Звонкую сторону» на Белгородчине. В общем, за песней и прибауткой ехал в деревню с удовольствием. Между прочим, никому не мешает хоть раз прикоснуться к земле, чтобы понять, где ты живешь, подышать природным воздухом, прежде чем что-либо делать в России.

Не знаю, как другие, но отрыв от земли я всегда ощущал болезненно. Все мои депрессии и одиночество от шума городского. Всякий русский интеллигент должен, по-моему, не отдыхать на «кавказях», или по нынешним временам на «канарах», а пускаться в поход по неухоженной России, чтобы почувствовать себя частицей собственного народа.

И разум прочищает. И душу шевелит.

Старшему поколению документалистов в этом смысле повезло. Их в деревню ссылали часто. А вот в «демократическом» телевидении в деревню не загонишь. И потому сейчас экраны чаще мелькают чужие города и страны. Нас старательно приобщают к западной цивилизации...

В конце концов, это даже естественно. Мы жили в придуманной стране с выдуманным народом. То есть народ был подлинный, но на его скрывали под маской «советского» человека. Когда удавалось её сбросить, люди становились милыми и добрыми. Но это удавалось не всегда, и плакатные одеревеневшие физиономии тогда чаще маячили на экране.

Чтобы изменить обличье, может быть, и надо оголиться до непристойности.

И вот снова белгородская деревня. Чуево. Снимаем «Чуевские страдания».

Деревня как деревня, а в ней одни женщины. Мужиков побила война, а кого обошла судьба, спились или подались в город.

Но живёт народ не горюя. Собираются то в одной избе, то в другой и поют на свой лад неведомый миру местный фольклор. Да так душевно и пронзительно, что слушали их часами и никак не могли выбрать. И что особенно замечательно, у каждой женщины была своя судьба, свой характер. И своя любимая песня.

Структура фильма нашлась быстро. Посиделки с песнями и короткие рассказы личных историй. Но в кульминации картины сюжет ломался. И зритель вдруг видел сельское кладбище с поблекшими фотографиями фронтовиков с одной фамилией - Чуев, Чуев, Чуев... И близкие даты гибели.

И тогда вспоминаешь Курскую дугу, самую жестокую битву Отечественной войны и тогда начинаешь понимать трагедию этих милых, доверчивых женщин. В кульминации - рассказ бабы Фроси. Как вышла она замуж за раскулаченного обиженного мужика, как родила от него двух ребятишек, потом проводила мужа на фронт и ждёт до сих пор от него весточки.

Снимали в теснющей комнатке с одним столом. Потом все удивлялись, как удалось записать целый деревенский хор синхронно, и при этом женщины были естественны и свободны.

А секрет был в том, что мы их полюбили, а люди нам поверили. И ни свет, ни микрофоны и ни громоздкая камера никому не мешали. Репетиций не было, не было и дублей. Жизнь шла своим чередом.

Для другой картины - «Мария» мы нашли иную форму.

История Марии Хорохординой особенна хотя бы тем, что ей при жизни был поставлен памятник. Может и не ей лично, но скульптор делал этот монумент, единственный в мире, с натуры, взяв за пример образ Марии. Памятник солдатской вдове. Она рано вышла замуж, родила детей, но в войну овдовела. Пришлось выкормить и поставить семью на ноги самой и ждёт возвращения мужа с фронта до сих пор. Чтобы как-то успокоить сердце, неграмотная крестьянка стала сочинять бесхитростные стихи о своей нелёгкой доли.

Вера, Надежда и Любовь вдохнули в эту хрупкую Женщину невероятную силу, и она победила голод, холод и злейшего врага. Чудо своё Мария свершила, веруя в Бога, в Россию, без орденов и медалей.

А бронзовый памятник стоит теперь посреди белгородского поля, окруженный морем подсолнухов, склонивших свои головы перед отчаянной судьбой русской женщины.

-Счастлива я была, может года два за всю свою жизнь, пока с мужем жила, - говорит она в фильме. И при этом как-то застенчиво, ласково улыбается...

Если первую картину «Чуевские страдания» я снимал по существу репортажно, то здесь требовалась условная форма масштаба «греческой трагедии».

Но доступна ли такая «театрализация» на документальном бытовом материале. Это надо было решать на ходу. И я решился.

В сюжете фильма участвовал хор. Все были одеты в блестящие белгородские костюмы, самотканые панёвы, расшитые рубахи и кокошники.

Хор стал параллельной линией в картине. Одна песня звучала у Памятника, другая исполнялась рядом с хибаркой Марии, то влетала над чистым полем, то опускалась к берегу золотистой речки. При этом смысл песен и характер звучания ассоциативно были связаны с историей Марии.

А Мария, одетая по-домашнему вела свой негромкий рассказ.

В кадре эти две линии действия нигде не встречались. И песня и рассказ были в прямом контрапункте. Бесхитростный рассказ женщины составлял фабулу картины, а в песнях хора звучала её душа.

Одним такое соединение показалось глубоким и неожиданным в картине, другие сочли форму надуманной и неестественной. Не знаю. Не могу судить. Но иначе эту историю, я уже не вижу.

У каждого народа есть своя нравственная опора.

Для французов это Орлеанская дева - Жанна Д-Арк.

Для русского человека - Мария Хорохордина. Вот такой масштаб я и выбрал для фильма.

В заключении Мария говорит странные слова:

- По писанию, Россия должна исчезнуть.

Если так велит Бог! Но может ли такое случиться?

Это уж, как народ решит. Ведь мы должны беречь её, охранять, как родную мать...

И сказала Мария эти слова без пафоса, искренно и просто, а хор подхватил их молитвой...

По бесконечной дороге медленно идёт Мария. И кажется, от земли к небу возносится её просьба за всех нас грешных...

...И остави нам долги наши, яко же и мы оставляем должникам нашим.

Меня молиться научила моя бабушка. Начиная каждую новую картину, я стараюсь собраться с духом, а однажды, я даже написал Молитву для себя:

Господи, Господи! Помоги мне!
 Возьми силы мои и дай волю Твою.
 Пусть исполню я долги свои.
 Все, что во мне, от рода моего.
 И все, что в детях моих - от рода моего.
 И все, что в детях моих детей - от рода моего.
 Долг отца моего - мой долг.
 Долг матери моей - мой долг.
 И поле брата моего - мое поле.
 И река сестры моей - моя река.
 А брат брата моего - мой брат.
 А сестра брата моего - моя сестра.
 И брат сестры брата моего - мой брат.
 Долги рода моего - на мне.
 Все, что мучается на свете - мука моя.
 Все, что светится на земле - радость моя .
 А что падает с неба, падёт на меня.
 Я хозяин в доме своем.
 Я есмь, Господи, потому что Ты во мне.
 Я есмь, Господи, потому что я в Тебе.

МОЛИТВА

(сценарная запись по фильму)

На краю дачной выгородки прячется в зелени высокий кряжистый дом. И живут в нём, по словам соседей, какие-то странные люди. Геккеры. Немцы.

Лето в разгаре. Самый длинный день в году - 22 июня начинался обычно. Вот удивительное совпадение - день начала войны. Хотя мы знали заранее, что к вечеру ожидается праздник.

Ровно семьдесят лет назад сюда переехала семья Юлия Геккера. Имя это сейчас ни кому, ни о чём не говорит. Хотя в своё время поступок Геккера наделал много шума. Юлий родился в Петербурге, потом участвовал в первой русской революции 1905 года и вынужден был бежать от преследования царской охраны в Америку. Там он блестяще окончил философский факультет Колумбийского университета, удачно женился и родил 5 дочерей. И вдруг из благополучной Америки вернулся в голодную Россию. Случилось это уже после Октябрьской революции, в 1922 году. Зачем?

Молодой философ приехал строить самое справедливое общество. Как искренне верующий человек, он решил соединить учение Христа с проповедью Ленина.

Сначала они жили в Москве, а потом Юлию Геккеру удалось купить и перевезти из Вологды дом. Ставил его он долго, чуть ли не десять лет, потому что в стране не было гвоздей.

Марселла, старшая дочь рассказывает:

Когда в дом приезжают иностранные гости, они считают, что это настоящий русский дом.

Она продолжает:

...я молчу, потому что если бы это был русский дом, то обязательно должны были быть сени. А когда приезжают русские гости, говорят, ну, это прямо как у Диккенса. Вот эта лестница, вот этот верх...

Просторный дом из вековых сосен, действительно, производит необычное впечатление.

Эльза, жена внука Юлия Геккера:

... Дорогой, многоуважаемый дом! Сегодня тебе исполняется семьдесят лет...

Это она разучивает праздничный тост, расхаживая по садовым дорожкам.

Эльза:

...ты видел много радости, и много горя. Каждое твоё брёвнышко это история. И сегодня я хочу тебе пожелать, чтобы ты жил ещё долго-долго. Чтобы ты защищал нас и в дождь, и в холод. Чтобы в тебе всегда звучала музыка. Всегда!

Эльза радостно по-детски смеётся. Вместе с ней неподдельно смеётся и Юлий Геккер, наблюдающий за репетицией.

В детстве у Юлика был абсолютный слух, его прочили в музыканты. И вдруг в семь лет после менингита мир обрушился и замолчал. Для матери скрипачки и для отца - знаменитого пианиста глухота сына представлялась страшной безысходной бедою. Но Бог сотворил чудо. В мальчике проснулся необыкновенный талант художника. И вот сейчас, в честь праздника, он готовит свой вернисаж. Готовит прямо в саду.

На веранде репетирует другой внук Геккера - Алексей. Он представляется в роли «домового». В холщовом рубище и в маске.

Алексей:

Кто лучше всех знает историю этого дома? Домовой..!

Тут он явно недоволен интонацией и на все лады повторяет свой монолог:

...Пока дед собирал по всей Америке деньги для голодающих в Поволжье, всё было «Окей». А когда он с Господом Богом к властям сунулся, его чуть было не посадили. Документик есть. От самого наркома Чичерина в ОГПУ, самому Ягоде. Но на первый раз простили...

На стене портрет Юлия Геккера, написанный по памяти дочерью Ирмой. В рамке одухотворенное, прекрасное лицо, голубые наивные глаза Юлия.

На веранде за самоваром идет бурное обсуждение. Три сестры - Марселла, Ольга и Вера с племянником Алёшей решили выпустить «стенгазету»,

посвященную юбилею дома. Подбираются фотографии из семейного альбома, вспоминается история...

- **Наш папа был мечтателем.**
- **Нет, он был очень практичный человек...**
- **Да, какой дом построил!**
- **А еще раньше, как он ездил по всей Америке, чтобы собрать средства...**
- **он приходил домой последнее время всегда расстроенный. Говорил - того взяли, потом этого. Очень удивился, когда взяли Радека.**
- **Он считал, что это какое-то вредительство. И Сталин ничего не знает.**
- **Я как-то спросила, папа, а тебя могут взять? Он сказал - не знаю. Я ничего не понимаю...**
- **Однажды я проснулась от ужасного крика. Это папа стонал во сне...**
- **А когда папу взяли, у него на столе лежало письмо Сталину, которое он не успел отправить...**

По приговору «тройки» Юлий Геккер получил десять лет без права переписки. И только недавно они узнали, что это означало на языке сталинских инквизиторов немедленный расстрел «врага народа». Как ни странно, саму семью тогда не тронули.

В столовой стоит старинный шкаф с зеркальными стеклами. За столом Марселла, она продолжает рассказ:

...Через несколько дней пришли описывать вещи. Один из них подошел к шкафу, открыл дверцы, постучал по стеклу и сказал: «Это очень хорошо пойдёт. Очень хорошо! Ведь это же хрустальное стекло. Очень хорошо пойдёт». Но нас не волновали эти вещи, если мы потеряли отца. Снявши голову, как говорят, по волосам не плачут....

Пляшет Домовой. Юлик подтанцовывает брату. Даже не верится, что он ничего не слышит. Никогда!

Внизу, под деревьями застыли удивительные картины в стиле Брегеля. Когда-нибудь эти картины назовут «гениальными».

Вера Юльевна, у рояля рассказывает свою историю:

... Я училась в Москве, в училище при консерватории. Родителей арестовали, вещи описали, надо было как-то спасти рояль. Конфискуют рояль - на чем я буду заниматься?

/трагически звучит первая нота гаммы, которая будет сопровождать весь рассказ/

... Мои старшие сёстры написали письмо Валерии Барсовой. Это была знаменитая артистка Большого театра. К тому же она была еще депутатом. И она помогла. Рояль вычеркнули из описи. Но мы боялись, что всё это ещё может повториться и решили спрятать рояль у знакомых... Началась война. И 10 сентября 1941 года нас сестер арестовали и выслали. Через пять лет была ссылка в Караганду навечно. Через три года, я работала в шахте рабочим, появился указ, по которому разрешалось объединять семьи, разбросанные во время войны. Мне разрешили переехать в Ленинск-Кузнецкий к сестре. В городе однажды я увидела музыкальную школу. Я зашла. В то время

педагоги были очень нужны и директор меня буквально схватил. А потом 1954 год и вдруг реабилитация. Всё снимается. Я - свободный человек. Когда я переехала в Иркутск, мне из Москвы переслали мой рояль.

/Снова звучит надрывно одна нота/.

Вообще этот рояль пережил очень много. Пришлось и ему попутешествовать. И однажды он упал и сильно разбился. У него лопнула дека. Образовалась большая трещина. Она и теперь есть.

/Снова надрывно звучит нота /

Когда я переехала в Москву, он пошел за мной. И вот он теперь стоит в комнате тихо и мирно. На нём играют мои ученики, а Алеша его иногда настраивает. Так что переживания его закончились благополучно...

Всю историю большой семьи рассказать в одной картине не возможно. В литературе поэтому и пишутся многотомные саги. А для экрана необходимо найти и выбрать всего лишь один эпизод который смог бы раскрыть судьбу и характер героя. И потому, история с роялем выбрана неслучайно.

Во время войны в доме хозяйничали чужие люди, а позднее Геккеры вернулись. Помог случай! Марселла учила английскому языку внуков Хрущева. И когда Хрущев получил власть, он милостиво распорядился вернуть дом Геккерам. Опять в доме собралась вся семья.

Жил здесь и выдающийся пианист отец Юлия Анатолий Ведерников. К нему часто приезжал Святослав Рихтер. Они вместе музицировали. Всей семьёй играли в шарады, сочиняли веселые стишки.

Ольга вспоминает о муже. Однажды Анатолий сочинил экспромт:

Бруно долго кипятился,

И за то изжарен был.

Галилей же спохватился.

Охладев на время пыл.

Сестры забавно поют какую-то старинную народную песенку.

Внуки и правнуки Юлия Геккера разыгрывают веселые шарады. Олег играет на флейте. Жена Юлика Эльза пытается объяснить содержание его картин:

...Это всё жители нашей Клязьмы. Конечно, они немного шаржированы, но узнаваемы.

Юлик следит по губам, что говорит Эльза.

...Спрашивают, а есть ли какая-нибудь философия в твоих работах? Или это только жанр?

Юлик отвечает гортанным голосом:

Не философия, но идея всегда есть.

Мы видим большую картину, которую нарисовал Юлий Геккер, когда прочитал «Архипелаг Гулаг» Солженицына.

Эльза:

...Когда мы увидели первый раз эту картину, нам стало просто страшно. Здесь в аллегорической форме изображена вся история страны.

И мы дивимся необыкновенной фантазии художника. Это сказка о нашей жизни. Нам даже представляется, что в картине звучит своя трагическая музыка. Музыка Дома на Клязьме.

Самый длинный день в году и самый трагический в нашей истории клонился к вечеру. И дом, погружаясь в тень, кажется, поднимался ещё выше над округой, отражая последние лучи солнца.

В гостиной зажгли свечи, дети пропели молитву «Отче наш...», и вся семья уселась за праздничный пирог.

Какие-то странные мысли бродили в моей голове:

Семьдесят лет какая малость в истории. Время равнодушно вертит твоей судьбой, лишь изредка предлагая выбор. Но вот шаг сделан. Пусть даже не тобой, а предками. И надо выстоять, во что бы то ни стало. И плыть дальше по реке времени. Из века в век. Зачем? Кто знает. Но в этом сила и красота жизни. Сила и красота! В Евангелии от Матфея сказано:

... И пошел дождь, и подули ветры, и река устремилась на дом тот. Но он выстоял. Потому что основан, был на камне.

Над притихшей рекою звучит «Лунная соната»...

В общем, перед нами лежал интереснейший документальный материал. Открыла его автор Маша Бородина и вместе с Юрой Зерчаниновым они долго мучились над сценарием, пока однажды не пришла счастливая мысль. В семье всегда любили разыгрывать шарады, ставить домашние спектакли. И вот мы решили отпраздновать день рождения Дома. Пусть своеобразный документальный спектакль соединит и выстроит нам сюжет. Геккеры с радостью приняли эту идею и с удовольствием стали нам помогать. Между прочим, сам праздник мы так и не показали. Конечно, фильм был постановочный /не инсценировочный/. Но такое соединение репортажа и постановки меня не пугало. Пространство и время было определено. Даже зрительская аудитория известна, конечно, это должен был быть «интеллигентный» фильм, совсем не рассчитанный на массового зрителя. Поэтому он мог содержать «знаки» и «символы», понятные только посвященным. Но здесь я позволил себе сделать картину для «узкого» круга. Мне кажется, что она понравилась бы моей маме. А такого зрителя нельзя не учитывать в своём творчестве. Хотя бы раз в жизни...

С Л О В О

В начале было Слово, говорится в Библии. Но на экране вначале было Изображение. Слово вышло сначала в виде титра. Даже попыталось поиграть с изображением, это было в период «немого кино». Потом, когда в игровых картинах экран уже разговаривал, документальные фильмы ещё долго оставались немыми. Пока не заговорил за кадром диктор, давая примитивные пояснения к картинке. Собственно говоря, в информации этим он занимается и до сих пор, правда при этом называется красиво автором или комментатором.

Конечно, тексты стали изощреннее, иногда даже блещут остроумием, но суть осталось прежней - слово «под картинку». Теперь, правда, чаще картинку под слово. Но само понятие «слова» в кадре или за кадром в системе информации осталось на том же примитивном уровне. В публицистику пришли «киты» из газет. Они уже позволяли себе за кадром такие загогулины, что зрителя иной раз брала оторопь от собственной необразованности. Чем крепче загогулина, тем ранг автора выше и гонорар больше.

Постепенно закадровая публицистика как-то справилась с заэкранном словом. Появились крепкие профессионалы и дело пошло. Однако и сейчас порой режиссеру трудно справиться с журналистом и объяснить ему, что закадровый текст вовсе не статья, и слово надо привязывать к изображению на экране. Сегодня воевать особенно трудно, потому что текст фактически вытеснил изображение на второй план. Что уж говорить об авторе, который сам уселся в кадре и взял на себя функцию изображения на экране не только в передаче, но и в телефильме.

Тем не менее, у «слова» на телеэкране есть или точнее сказать должна быть своя эстетика. Просто потому, что авторский текст есть устная литература, принципиально отличная от литературы письменной.

А ещё «слово» на экране это звук оно сродни музыке. Это ритмическая проза, где очень важно чередование гласных и согласных. Это чередование создает за кадром определенный ритм. И ритм этот в сочетании с монтажным ритмом изображения обладает высокой степенью воздействия на зрителя. Закадровый текст интонирован, то есть должен быть исполнен в определенной интонации, независимо от того актер или сам автор читает за кадром. Чередование произносимых слов и пауз также существенно, как и в музыке.

Речь за кадром должна быть ритмична даже в политической публицистике, даже в политическом портрете.

Работая над фразой текста, я часто произношу её сначала без слов, желая найти верный ритм.

Жаль, что критики, разбирая работу на экране, по привычке говорят о содержании, смысле и идее, и не замечая музыки слов, а у музыковедов просто не доходят руки.

Конечно, слово должно быть жестко связано с изображением. Но связь эта сложная. И отношения между словом и кадром отнюдь не идиллические. То изображение выходит вперед и зовет за собой слово, то слово его обгоняет. Иногда они даже противостоят друг другу. Контрапункт слова и изображения создает особый объем кадра и произведение становится полифоническим.

Но при этом правило жесткое - слово должно попасть в кадр, а изображение должно овладеть словом. Утрируя сравнение, можно сказать, что слово «танцует» с изображением. И чем музыкальнее и изящнее партнеры, тем выше успех этой пары.

Есть и другая связь, необходимая слову как воздух. Оно должно органично и ритмично связаться с музыкой. Но и этот союз неоднозначен. То музыка уступит первую партию слову, то слово выводит на авансцену музыку, то сливаются они в экстазе, то противостоят друг другу. Это всегда вопрос художественного замысла, и это всегда вопрос режиссера. Спектакль получается, когда все элементы сойдутся в единый ансамбль.

Слово чувствует себя на шумах значительно свободнее. Чем на музыке. Это естественно. Хотя иногда шум и слово тоже находятся в контрапункте.

Кроме того, слово за кадром может быть лирическим и с юмором, ироничным, и литературным, но оно всегда должно произноситься, а не читаться. По существу, текст за кадром должен быть превращен сценаристом в «роль». И роль эта должна быть сыграна в документальном спектакле от начала и до конца. Иногда текст разбивается на две, три роли, но это не меняет сути. Монологи и диалоги должны строиться на одной сцене, в одной пьесе, при одном оркестре и одном дирижере.

Конечно, документальный спектакль вовсе не опера. Но соотношение и соответствие слова, музыки и действия должны быть, как в театре. Только тогда это настоящее искусство.

ЧЕЛОВЕК ИЛИ ДЬЯВОЛ

В сюжетной публицистике игра идёт по другим правилам. Здесь ведущим элементом является Слово.

Вскоре после «Процесса» мне пришлось продолжить тему в трёхсерийном фильме «Человек или Дьявол». Правда, этот фильм я делал уже не в «Экране». Это был последний фильм, который я сделал ещё при Советской власти. Фильм не просто о сталинской эпохе, а о самом Сталине. Это была первая попытка разобраться в исторической фигуре самого Вождя, изложить на экране по существу биографию с претензией на портрет.

Изображение, слово и музыка находятся в таком тесном сплетении, что картину надо смотреть. А не читать. Но в этой форме художественной публицистики слово за кадром и в кадре играет решающую роль. Стилистика комментария и характер интервью документальных действующих лиц представляют специальный интерес. Для размышлений об особенностях жанра позволю себе изобразить на бумаге «Слово», которое звучит в картине. Иногда придётся делать сноски и на изображение, чтобы был ясен повод появления той или иной закадровой реплики.

МОНТАЖНЫЙ ПЛАН ФИЛЬМА.

Кремлевская стена набухла кровью и раскрылась, как занавес.

Великие похороны вождя. В кровавых подтеках руки Сталина.

ТЕКСТ.

Эти руки держали в страхе полмира. До последнего дня.

Сталин умер пятого марта 1953 года. Во всяком случае, по официальной версии.

Жизнь и смерть вождя всегда были окутаны тайной. Генеральный секретарь, генералиссимус, хозяин, как его называли...

Даже Царь не имел такой власти.

Некоронованный император оставил сверхдержаву, так и не назначив своего преемника. Может он собирался жить вечно?

Почетный караул замер у гроба.

ТЕКСТ.

Получив невероятное наследство, его ближайшие соратники стали делить власть тут же, не отходя от гроба. Они сами впервые вздохнули свободно. Над всеми висел топор палача.

Толпы у гроба Сталина.

ТЕКСТ.

А народ горевал искренно. Чтобы попасть на великие похороны, люди давили друг друга. И это была еще не последняя дань, которую собирал диктатор уже на том свете. В этот день многим казалось, что небеса упали на землю, а время остановилось.

Какая же таинственная сила подняла на вершину могущества сына бедного грузинского сапожника и неграмотной прачки?

Нет ли тут дьявольского наваждения?..

РЕМАРКА

Я стремился чеканить фразы, чтобы каждое слово врезалось в память. Не только мысль, но именно «СЛОВО». Дело в том, что хроникальные кадры похорон были всем известны. Хотелось изменить отношение зрителя к изображению. А это можно было сделать только словом и музыкой. И неожиданным свидетельством. На риторический вопрос автора вдруг отвечает внук Сталина, сын Василия Сталина, по царской традиции - прямой наследник.

СНХ. АЛЕКСАНДР БУРДОНСКИЙ:

А почему нет? Почему человек не может родиться с какой-то печатью, с какой-то отметиной, понимаете? Пусть даже дьявольской. Он может быть и гений, я здесь не возражаю. Но никто не утверждал, что гений может быть только добрый. Гений может быть и зла...

РЕМАРКА

Так начинается первый акт документальной драмы «Человек или Дьявол». Деление пьесы на три акта не произвольно, а соответствует этапам жизни и деятельности Иосифа Сталина. Хроникальная драматургия показана этому жанру, если строить на экране портрет исторического деятеля. Время крепко держит сюжет. Но вернемся к тексту самой пьесы.

В кадре детские фотографии Иосифа Джугашвили.

ТЕКСТ.

Нет, вы только посмотрите, какой взгляд у этого мальчика? Что это - знак судьбы?

Ученик духовного училища, благообразный юноша с пробором уже тогда не верил, по свидетельству одноклассников, ни в Бога, ни в Черта.

Мать мечтала вывести своего мальчика «в люди». Дорога священника казалась ей самой короткой. А сын завидовал судьбе благородного разбойника. И взял себе его кличку - Коба...

РЕМАРКА

В архиве мы обнаруживаем полицейское дело, которое было заведено на Иосифа Джугашвили после первого ареста и ссылки. Архивист дает нам возможность познакомиться с характеристикой арестанта.

СНХ. АРХИВИСТ.

Приметы: рост 2 аршина, четыре с половиной вершков, телосложение посредственное, производит впечатление обыкновенного человека, волосы на голове темно-каштановые, вид волос прямой, лицо смуглое, голос тихий, походка обыкновенная, на левом ухе родинка... И еще примечательно: на левой ноге 2-ой и 3-ий палец сросшиеся...

ТЕКСТ.

По народному поверью это знак Сатаны. Но товарищи по партии в приметы не верят. За то верят в Маркса и революцию. Друг к другу относятся настороженно. Слишком часто в их среде оказываются перевертыши...

Фотографии большевиков в ссылке. Среди них и Иосиф Джугашвили.

ТЕКСТ.

Был ли Коба на самом деле Иудой? Об этом продолжают спорить историки. Если Бога нет - всё позволено - по пророчеству Достоевского.

Архивные доносы в полицию.

ТЕКСТ.

Ещё до революции он перевел свою фамилию с грузинского на русский: Джугашвили - СТАЛИН.

РЕМАРКА

Перепапки слова и изображения создают ощущение диалога. Это как раз очень важно, потому что вовлекает зрителя в действие и создают телевизионный «эффект присутствия». Психологическая атака на зрителя продолжается. Каждое слово должно бить в цель. И должно быть литературно отточенным по закону жанра. В этом всегда стилистическое отличие художественной публицистики от информации.

Хроника революции.

ТЕКСТ.

Чтобы построить рай на земле, большевики объявили войну Богу, здравому смыслу и собственному народу...

Они дарили землю крестьянам, заводы - рабочим, мир - народам, хлеб - голодным.

На всех перекрестках большевики кричали:

Грабь награбленное!

Народ обалдел и обрадовался...

В квартире Александра Бурдонского - внука Сталина, на стене улыбается языческая маска.

СНХ. АЛЕКСАНДР БУРДОНСКИЙ / цитирует Лермонтова/:

... Настанет год, России черный год,

Когда царей корона упадет.

Забудет чернь к ним прежнюю любовь.

И пищей многих будет смерть и кровь...
 В тот день явится мощный человек,
 И ты его узнаешь и поймешь,
 Зачем в его руке булатный нож...
 Предсказание Лермонтова сбылось. Осознавать это мне особенно больно...

РЕМАРКА

Конечно, в структуре фильма большую роль играет «живое слово», т.е. прямые свидетели. В первом акте они характеризуют Сталина в начале его карьеры. Анна Бухарина, Борис Ефимов, Иван Врачев, Кира Алилуева - каждый рассказывает какой-нибудь эпизод из жизни Сталина. Причем, если авторское слово стремится к лаконичности, даже к афористичности, живые свидетели намеренно «обытовляются». Никаких обобщений от них не требуется. Язык автора и язык действующих лиц может быть в контрапункте, даже должен быть в контрапункте.

Чем точнее, детальнее воспоминание, тем больше к нему доверие зрителя. Пафос трагедии уравнивается бытовой историей. Здесь нет стилистического противоречия. Наоборот, историческая пьеса приближается к современнику. Недаром в подзаголовке стоит название «Живые хроники». Даже в классической русской литературе со времен Пушкина, писатели стали использовать бытовые обороты речи в драмах и трагедиях. Кажется, даже древние греки с удовольствием это делали.

СНХ. КИРА АЛИЛУЕВА / племянница Сталина/:

Кирка, а в голове дырка - вот так Сталин мог меня дразнить бесконечно. Это ему нравилось, меня дразнить, хотя он меня любил. «Кирка- в голове дырка». Я обижалась страшно. Мне всего четыре годика было. Сталин отца называл «Павел», а папа называл его «Иосиф Виссарионович». А мама звала его просто Иосиф...

СНХ. АННА БУХАРИНА / жена Бухарина/:

...Однажды Бухарин приехал в Зубалово, где была дача Сталина, и, не застав самого Сталина, долго ходил по дорожке с Надеждой Аллилуевой, к которой он относился очень тепло. Это было зимой...

Сталин подъехал, увидел их, незаметно подкрался и произнес - Убью! Кого Сталин собирался убить не знаю. Николай Иванович принял это за шутку, а Надежда Алилуева просто побелела...

СНХ. БОРИС ЕФИМОВ /брат известного «придворного» журналиста /

Рассказывали, будто бы в узком кругу руководители партии разговорились о том, что такое высшее счастье для человека. Зиновьев сразу сказал, что для него высшее счастье, это мировая революция, что-то в этом роде сказал и Каменев. Бухарин сказал, что для него высшим счастьем было бы благополучие всех советских людей. Потом заговорил Сталин и сказал: Высшее счастье для человека - это месть. И повторил - месть! И действительно, синдром мести в нём сидел глубоко. Это была основная черта его характера.

И он мстил не торопясь. Есть одна такая восточная поговорка, которой он, видимо, руководствовался - мечь это кушанье, которое надо есть холодным...

Фотография - Сталин в домашней обстановке, в кругу товарищей по партии.

ТЕКСТ.

Интересно, понимают ли они сейчас свое положение. К сожалению, наука пока не умеет читать мысли по фотографии. Но может быть нам поможет «голос крови»?

СНХ. АЛЕКСАНДР БУРДОНСКИЙ:

Я думаю, что исчерпывающего ответа я дать не смогу. Люди, которые были до Сталина, скажем, тот же Ленин и та программа, которая шла от Маркса-Энгельса - я считаю всё это утопия. Сталину досталась роль человека, который утопию проводил в жизнь. А утопию в жизнь проводить нельзя. Утопия должна оставаться светлыми мечтами человечества, маяком, который нас куда-то влечет, манит, тянет... Но воплощать утопию с живыми людьми нельзя! Я думаю, что сначала был «сталинизм», потом возник Сталин, который был рабом, не жертвой, а рабом того пути, который был избран... Я глубоко убежден, что власть деформирует человека...

Последняя фотография встречи Ленина и Сталина в Горках.

ТЕКСТ.

Последняя встреча «учителя» со своим «учеником». Оба не умели дружить. За то оба умели ненавидеть. Это сблизало.

Ленин болен, но еще в здравом уме. Он просит яд, на всякий случай. Сталин колеблется. Хотя для него это лучший выход. Ему уже донесли, что Ленин собирается отнять у него власть на ближайшем съезде.

Сталин держит Ленина фактически под домашним арестом.

Ленин готовится дать последний бой.

Кто кого перехитрит?

А пока оба позируют для истории.

Господи! Какой там Шекспир!

РЕМАРКА.

Конечно, на телевидение - и шагу не шагнуть без политики. От этого никуда не денешься. Даже «Спокойной ночи, малыши» участвуют в «избирательной компании», которая длится круглый год, изо дня в день. С этим должен смириться всякий, работающий для голубого экрана. И мы, конечно, делая эту картину, находились во власти конъюнктуры. Демократия шла на штурм диктатуры и прежде всего надо было преодолеть эту глыбу - Сталина. Крики мучеников сталинских лагерей стали уже надоедать публике, и пришлось искать «новое слово». Так «весело» о Сталине и его страшной эпохе тогда ещё никто не говорил.

Картина была закончена летом 91, перед самым «Путчем». Меня в Москве не было в те дни, и я звонил продюсерам с просьбой спрятать картину. А когда победила «демократия» сказал себе: И жить хочется, и умереть не страшно. Какие мы были наивные в те годы!

Это теперь прошлись не только по Сталину, но и по Ленину горячим утюгом. И факты в картине были неизвестны, и манера необычна. Ирония, а иногда и откровенное ерничанье действовали безошибочно. Когда Егор Яковлев только что назначенный председателем Гостелерадио сразу после «Путча» впервые увидел эту картину, он очень удивился и тут же взял её в эфир. Сейчас, после десяти лет «демократических» выкрутасов я вряд ли смог сделать такую картину. Но тогда вся работа шла на каком-то бешеном вдохновении. Общество вырывалось на свободу и позволяло себе посмеяться над прошлым. И Сталин, перещеголавший и Робеспьера, и Наполеона был удачным «объектом».

ТЕКСТ.

В 1929 году Сталину стукнуло пятьдесят. Товарищи по работе пришли поздравить. Все довольны. Народу устроили «год великого перелома», а сами живут при полном коммунизме. От каждого Сталин берёт «по способности», каждому Сталин дает «по потребности»...

РЕМАРКА.

Но почему сейчас мои ученики смотрят эту работу с таким напряженным вниманием? Когда они знают уже гораздо больше, чем автор в момент создания фильма?

В этом и состоит таинство искусства. В том числе и документального. Информационная фабула ушла, а образ времени и человека - остался. Это величина неизменная и вечная. Иногда это получается, иногда картина умирает ещё до рождения. Истинный судья - время. В данном случае мне кажется, картина пережила «свое» время и осталась жить. Это большое счастье для любого художника. Но телевидение, как заказчик, никогда не думает о вечности. Потому что привыкло существовать в конъюнктуре одного дня. Как газета. Конечно, это легкомысленный подход к документалистике на телевидении. Некоторые документальные картины не должны сходиться с экрана десятилетиями, как это происходит с игровыми художественными кинофильмами.

Первый акт документальной пьесы «Человек или Дьявол?» заканчивается самоубийством жены Сталина Надежды Аллилуевой.

СНХ. АЛЕКСАНДР БУРДОНСКИЙ:

Он прекрасно понимал, как драматически складываются судьбы вокруг него. Я думаю, может быть, все должны были исчезнуть куда-нибудь, а он хотел остаться один, космически один...Вы говорите о «голосе крови». А его не может быть, потому что от сердца к сердцу ничего не переходило. Наверное, у него была душа, было сердце, но они были холодные, жестокие. Может быть, для государства такое качество полезно. А для людей, для семьи - нет!

РЕМАРКА.

Второй акт пьесы посвящен Сталину периода жестоких репрессий тридцатых годов. А третий акт Сталину периода войны и последним годам его жизни. И в первом и во втором действии «живые свидетели» рассказывают яркие истории и вспоминают важные детали. Несколько раз цитируется сам вождь, снятый в кинохронике.

Академик Минц - главный советский историк вспомнит о домашних «свиданиях» Сталина и Горького, свидетелем которых он сам был.

Борис Ефимов - о гибели своего брата, знаменитого журналиста Кольцова. Особенно ярко передаст последнюю встречу со Сталиным, когда вождь из милости предложит своему посланцу в Испании самому застрелиться прежде, чем его арестуют органы.

Кира Аллилуева - о гибели в сталинских застенках всей семьи.

Писатель Юрий Боров - о расстреле Тухачевского.

Все интервью снимались при первой встрече с «живым свидетелем». Поэтому звучат так естественно. Но я, конечно, был подготовлен своими помощниками к разговору и не начинал снимать, пока между нами не устанавливались доверительные отношения. Надо еще раз напомнить, что тогда они все говорили о Сталине перед камерой впервые. И то, о чем они молчали всю жизнь вдруг выплеснулось с такой заразной энергией. Потом, в других картинах о Сталине они тоже участвовали, но выглядели значительно бледнее. В документалистике так важно быть первым.

ТЕКСТ.

По существу, Сталин уже выиграл войну... у собственного народа.

Он наголову разбил свою армию.

Из своей партии сделал послушный орден Иуды - теперь доноительство считалось гражданским подвигом.

Осталось ожидать только маленького чуда:

Оскопленный народ должен был принести к его ногам победу в мировой войне...

РЕМАРКА.

В картине нет глубокой аналитики, которая появилась несколько позже в литературе. Все силы режиссера ушли на эмоциональные удары. А проникнуть в подсознание зрителя и изменить его представление о «герое» можно было только в условиях эмоционального шока.

Третий акт особенно богат на «очевидцев» последнего десятилетия эпохи Сталина. Удалось поговорить и со сталинским телохранителем, и с последним сталинским министром. В достоверности их воспоминаний не приходится сомневаться, слишком они точны на детали. Да и не было им надобности изменять свои показания. Каждый рассказал о том Сталине, которого знал лично. Получилась своеобразная мозаика, где один свидетель противоречил другому, но все вместе составили яркий портрет исторического деятеля и неординарной личности. Талантливый рассказ видного советского дипломата Николая Федоренко - единственного теперь свидетеля встречи Сталина с китайским лидером Мао Дзедунем,- во всех отношениях блестящий исторический документ и одновременно сочный артистичный монолог, «сыгранный» в кадре. Перевод синхрон в запись на бумаге в принципе невозможен, потому что остается только бледная копия, которая может быть и содержит словесную информацию, но никак не передает всего богатства интонации и мимики исполнителя. Запись синхрон не содержит подтекста, который играет в художественной картине порой главную роль.

Конечно, и хроникой богат третий акт. Удалось найти даже последнюю речь Сталина. Естественно встали в картину и современные съёмки, связанные с эпохой Сталина. И автор не отмолчался.

Если в картине «Процесс» я еще не решался высказаться, то здесь я обязан был найти собственные слова.

Со Сталиным у меня были давние «личные» отношения. Еще на первом курсе юридического факультета МГУ я прочитал всего Ленина и обнаружил «неувязки» со Сталиным. Конечно, такие высказывания вслух на семинарах не понравились. Ведь это было еще при жизни Иосифа Виссарионовича! Меня чуть не выгнали из университета, но потом сжалились и посчитали «несмышленищем».

ТЕКСТ.

Народ всегда расплачивается за своего вождя.

Даже, если это не человек, а Дьявол.

Ни один народ не платил своему правителю так дорого.

И не одному правителю не доставался народ так дешево.

По существу - задаром!

Митинги на местах захоронения жертв сталинских репрессий.

ТЕКСТ.

Только что открылось ещё одно тайное захоронение расстрелянных, на окраине Москвы...

В маленькой церквушке у кладбищенских ворот православный священник Глеб Якунин читает поминальную молитву, не называя имен...

ТЕКСТ.

Кто знает всех погибших? Разве что на небесах. Господи! Прости нам этот великий грех!

Музей восковых фигур.

ТЕКСТ.

Фигура Сталина вписана в историческую панораму, начиная с Ивана Грозного и его опричников. За кадром, сплетаясь с трагической музыкой, надрывно квохчет дьявольский смех.

В России разыграна одна из самых страшных трагедий двадцатого века. Здесь революция объявила конкурс на роль Сталина.

И Джугашвили выиграл его не случайно.

...Пьеса не окончена. Ещё рано давать занавес!

РЕМАРКА.

Так заканчивается эта документальная трагедия в трех актах.

В соответствии с театральной традицией.

РУССКАЯ ТРАГЕДИЯ

пример работы режиссера над сложной исторической драмой

Для меня, вахтанговца по происхождению, развитие телекино в сторону драмы, комедии, даже трагедии казалось естественным.

Первые опыты с документальной комедией я уже описывал, делая «Ярмарку». Первый опыт документальной драмы был в фильме «Ваше мнение по делу? Но это было еще в эпоху черно-белого телевидения.

В условиях нового профессионального телевидения я долго искал подходящий сюжет и, наконец, случай представился. Я стал делать «Русскую трагедию».

Работая над большим, трёхсерийным фильмом, я пытался сформулировать эстетические принципы для этой необычной работы в документального кино. Несколько режиссеров и несколько операторов мне помогали. В общем, затевалось большое дело, а учитывая тему, которую впервые открывали для зрителя, мы вполне понимали ответственность и сложность задачи.

Это был первый большой фильм, который я делал «на вольных хлебах», то есть без начальства. Продюсер Саша Голубев был моим директором в «Экране», а теперь другом и помощником. И его тоже чрезвычайно увлекла идея будущей картины.

Время было смутное. Президент и парламент в смертельной схватке уже сцепились друг с другом, а народ бедствовал без работы и часто без куска хлеба. Страшно было смотреть на эти километровые барахолки у метро. Веселились только жулики и сумасшедшие диссиденты, которым всегда «чем хуже, тем лучше».

Ельцинская эпоха у многих отняла сам смысл жизни. И люди готовы были грызть друг друга, чтобы не умереть с голоду, а телевидение цвело и пахло. Наши западные «друзья» потирали ручки.

Вот на этом фоне и надо было рассказать о подлинном герое, который отдал свою жизнь за то, чтобы случилась эта мешанская революция. Причём, сама «революция» так и не вспомнила о своём предвестнике.

Тогда и родилась одна из главных моих картин - «РУССКАЯ ТРАГЕДИЯ».

Она была сложна по замыслу, по содержанию и по форме. Требовала предельного мастерства от каждого. Слава Богу, удалось собрать дружную команду. И еще нам часто сопутствовала удача, видно мы боролись за правое дело.

Наша история была особенной.

В самый разгар брежневской эпохи один из кораблей Балтийского флота поднял восстание. Его возглавил капитан Саблин. И когда? В день празднования очередной годовщины Октябрьской революции. Но подробности мятежа никто не знал. Всё скрывалось тогда под грифом «Совершенно секретно», хотя продолжает скрываться и теперь, спустя уже двадцать лет и совсем другие времена.

Правда писатель Черкашин написал небольшую книжечку об этой истории, пару раз вякнули, какие-то журналисты, но им тут же заткнули рот соответствующие ведомства. Историю надо было восстанавливать заново. Началось журналистское расследование. Прежде всего, надо было найти участников этого события. Мы встретились и сняли на пленку их показания.

Сам Саблин был, конечно, расстрелян, а матросы демобилизованы и рассеяны по всей стране. Каждый дал подписку о неразглашении «государственной» тайны.

Службы отказывались с нами сотрудничать.

Ассистенту каким-то чудом удалось достать приговор по делу и несколько не самых существенных документов. Одна из наших групп полетела во Владивосток и сняла сам корабль «Сторожевой». Он ржавел в доке на дальнем причале, ожидая своей печальной участи «утилизации», как отслуживший свой срок металлолом. Но удалось найти в трюме «рынду», которая объявила начало восстания. Треснувший морской колокол теперь украшает мою мастерскую.

Постепенно мы обрастали материалом.

Случайно обнаружилась в телевизионном архиве запись парада на Красной площади, снятого в день восстания. Какие-то пленки морских учений. Просмотрели американский фильм «Охота за Красным Октябрем», снятый по мотивам событий, но документально не имеющий ничего общего с реальностью.

Теперь надо было искать форму.

Мы решили провести открытый суд, с участием всех свидетелей и документов. В тот момент на телевидении ещё не была опробована такая форма. Придумали, как соединить преимущество телевидения /прямая трансляция, эффект присутствия/ с возможностями кино /свободное обращение с пространством и временем для создания художественного образа/.

Для того, чтобы создать полную иллюзию процесса, изучили дореволюционный российский кодекс и постарались вести суд в полном соответствии с его правилами.

В качестве Председателя - ведущего процесс, - мы пригласили знаменитого юриста Сергея Алексеева, который ещё недавно исполнял обязанности Председателя Конституционного суда СССР. Попросили приехать на суд из Петербурга известного адвоката Юрия Шмидта, собрали представителей всех демократических организаций Москвы и за день до суда провели жеребьёвку присяжных заседателей, когда о суде присяжных ещё только мечтали.

Действительный прокурор по делу Саблина и его адвокат отказались принять участие в нашем слушании. Обвинение поддерживал старший советник юстиции Макс Хазин. В зале присутствовала публика, среди которой были знаменитые писатели, правозащитники, священнослужители, военные и родственники капитана Саблина.

Процесс продолжался два дня, и его непрерывно записывали пять камер. Кстати, зал помещался в нынешнем здании Совета Федерации и предоставил нам его сам Министр по делам печати Михаил Полторанин. В зале стояли мониторы, которые транслировали киносюжеты, необходимые по ходу дела. Это не был художественный театр, это был настоящий документальный спектакль.

«РУССКАЯ ТРАГЕДИЯ»

Сценарная запись фильма в трёх частях.

Хроника. Парад Красной площади, 1975 год.

Иронично звучит текст за кадром.

АВТОР.

7 ноября 1975 года, в день очередной годовщины Октябрьской революции, из тайной подворотни Кремля, как всегда выползла группа старцев и гуськом, строго по ранжиру, двинулась на крышу мавзолея шаркающей походкой /хронику ведь не обманешь!/
 Это был железный порядок, заведенный ещё при Сталине. По нему весь мир догадывался, как распределяются роли в Москве.

10 лет уже во главе этой компании шел Леонид Ильич Брежнев.

Соперников у него уже не было.

Недовольных отправили в тюрьмы и психушки, в крайнем случае, выслали за рубеж. Убаюканная маршами страна аккуратно демонстрировала свою преданность, в полуголодных снах покорно ожидая прихода «светлого будущего». Никому и в голову не могло придти, что найдётся такой смельчак, который открыто, бросит вызов Брежневу и его режиму.

По площади ладно маршировали солдатики... И вдруг куранты на Спасской башни перевернулись вокруг оси. Знаковый телевизионный трюк, понятный теперь каждому зрителю - изменилось время. Теперь мы оказываемся в зале суда. Публика рассаживается.

Секретарь объявляет:

Вы присутствуете на заседании общественного суда, организованного по инициативе движения за демократические реформы и других общественных организаций. Прошу встать! Суд идет!

Входят присяжные заседатели.

Председательствующий занимает своё место.

- Дамы и господа, уважаемые граждане России! Я удостоен чести провести общественное слушание, которое по существу является общественным судом по делу капитана Саблина. По событиям, происшедшим в 1975 году...

Через мониторы мы снова на Красной площади 7 ноября 1975 года. Моряки чеканят шаг.

АВТОР.

Власть более всего доверяла своему флоту.

Спецэффектом выделяются на экране фигуры министра обороны Гречко, который что-то говорит Брежневу.

АВТОР.

Однако, через несколько часов министр обороны поднимет с постели верховного Главнокомандующего и попросит санкции уничтожить один из лучших кораблей Балтийского флота, вместе со всем экипажем.

За измену Родине, - как он скажет в своём донесении.

Парад продолжается.

А пока на капитанском мостике державы - тишь и благодать. КГБ держало в страхе народ, армия пугала весь мир на суше, в воздухе и на просторах «голубых океанов».

Через монитор, на котором продолжается действие, возвращаемся в зал суда.

Председательствующий:

Общественный суд по делу капитана Саблина, обвиненного в государственной измене, приговорённого к расстрелу и расстрелянного, объявляю открытым.

Кадры суда над Саблиным, конечно, отсутствуют, но мы сняли пустой зал Верховного суда СССР еще с советской символикой.

Диктор сообщает сухие сведения из протокола:

13 июля 1976 года, город Москва. Военная коллегия Верховного Суда СССР, рассмотрела в закрытом заседании уголовное дело капитана третьего ранга Саблина Валерия Михайловича, родившегося 1 января 1939 года, русского, имеющего высшее образование, исключенного из КПСС в связи с данным делом, женатого, ранее не судимого...

И здесь мы видим впервые такое спокойное, мужественное лицо капитана. Он всматривается в нас из далека.

Председательствующий Алексеев предлагает ознакомиться с письмом, который написал жене Валерий Саблин, как раз накануне события.

Мы специально ездили в Петербург, разыскали жену Саблина и с великим трудом уговорили её принять участие в фильме.

Эта скромная красивая женщина никому раньше не показывала последнего письма мужа. Она держала в руках хрупкие пожелтевшие листочки и, сдерживаясь из последних сил, тихо читала. Мы сняли нашу первую, не придуманную встречу, и теперь, по просьбе секретаря суда, запись демонстрировалась на экранах в зале.

Это письмо я получила 7 ноября, за день до событий на корабле:

«Дорогая Ниночка!

Мне даже трудно представить, как ты встретишь сообщение, что я встал на путь революционной борьбы. Возможно, ты проклянешь меня, как человека, который испортил тебе всю жизнь. Возможно, что ты назовёшь меня черствым человеком, не думающим о своей семье. Возможно, что ты глубоко обидишься за то, что я скрывал от тебя свои планы. А возможно просто печально скажешь - чудакom ты был, чудакom остался. Не суди слишком строго меня и постарайся объяснить Мише, что я не злодей, не авантюрист, не анархист, а просто человек глубоко любящий мой народ, свою Родину и свободу. И не видящий иного пути...»

Катит свои голубые волны река. Вдали, как в сказке расправил свои паруса кораблик. И медленно, отражаясь в воде, плывут свадебные фотокарточки Валерия и Нины. Роман ленинградской студентки и морского курсанта случился на берегах Невы. Здесь они часто гуляли, мечтали и были счастливы друг другом.

«... Я очень любил и люблю тебя, и, конечно, нашего сына Мишу. Эта любовь помогала мне быть честным в жизни и стать революционером. Я не сразу стал революционером, но учеба в Академии окончательно убедила меня в том, что стальная партийно-государственная машина настолько стальная, что любой удар в лоб будет превращен в пустой звук, а шишки будут смертельны.

Надо сломать эту машину изнутри, используя её же броню. Что толкает меня на это?

Любовь к жизни. Причем, я имею в виду любовь не сытого мещанина, а любовь светлую, честную, которая вызывает искреннюю радость у всех людей.

Я не хочу, чтобы после моего выступления, к тебе были хоть какие-нибудь претензии со стороны властей, как к моей сообщнице. Вот почему я был нем, хотя иногда очень хотелось раскрыть тебе мои помыслы. Идя на этот решительный и опасный шаг, я понимаю, что не все меня поймут и поддержат. Но мне очень хочется, чтобы вы с Мишей поняли меня...

Вопрос за кадром:

Нина Михайловна, а что вы подумали, когда получили это письмо?

Я подумала, что я его больше не увижу. Потому что такое наше власти не допустят ... И что это будет очень трудно ему осуществить. Невозможно...

(Если бы только можно было передать словами, как она при этом улыбнулась...)

Медленная панорама по лицам на трибуне мавзолея.

АВТОР:

Эта власть не боялась ни чумы, ни холеры. А на случай глобальной катастрофы, под землей был отрыт целый город. Но за правду они карали строже, чем за воровство...

Хроника. Брежнев с трибуны грозит кому-то пальчиком.

Возвращаемся в зал. Председатель объявляет начало судебного следствия. По просьбе адвоката на свидетельскую трибуну приглашается капитан первого ранга в запасе Николай Черкашин.

Он принимал непосредственное участие в журналистском расследовании, которое проходило в августе 1992 года. Председатель суда обращается к свидетелю:

Вопрос: Готовы ли вы говорить правду и только правду во имя исторической справедливости?

Ответ: Да, готов.

Это обязательная формула при каждом опросе свидетеля.

Николай Черкашин рассказывает об экспедиции во Владивосток, где у причала судоремонтного завода уже шестой год ржавеет корабль «Сторожевой». Мы подробно отсняли корабль, чтобы все имели возможность точно оценить событие.

Капитан сообщает тактико-технические данные «Сторожевого»:

Для своего времени это был один из лучших советских кораблей, оснащенный самым современным оружием и даже космической связью.

Длина противолодочника - 124 метра, водоизмещение - около 4000 тонн, максимальная скорость 32 узла...

Киносюжет позволяет представить себе место действие в деталях. Вот каюта капитана третьего ранга Саблина. Вот каюта командира корабля, капитана второго ранга Патульного.

Постепенно перед нами вырисовывается фабула дела.

Говорит Черкашин:

...Вечером 8 ноября капитан Саблин зашел в каюту командира корабля Патульного и сообщил, что в носовом отсеке пьянствуют матросы. Но это была своего рода ловушка...

Там же, на корабле продолжает рассказ один из участников события:

Я, Буров Михаил Михайлович, подготовил данное помещение для изоляции командира корабля. Принес матрас, несколько книг художественной литературы и сообщил об этом матросу Шеину...

Зал суда. Сергей Алексеев приглашает на свидетельскую трибуну матроса Шеина Александра Николаевича.

Я, Шеин Александр Николаевич, русский, 1955 года рождения родился на Алтае...

Председатель суда Алексеев:

Готовы ли Вы говорить правду, всю правду - во имя исторической справедливости?

Ответ: Да, готов...

Посреди зала поставлена рында «Сторожевого». Это символ нашего процесса. Мы всегда пользуемся планом этого колокола, когда перемещаемся в иное пространство. Мы подчеркиваем тем самым разрыв во времени и в пространстве. Удар колокола укрепляет наш приём.

Здесь вставляется продолжение рассказа Шеина, снятый заранее в «интимной» обстановке. Так мы поступим неоднократно в картине, стыкуя судебное следствие с журналистским расследованием. Конечно, мы боялись, что на суде простые матросы будут говорить более скованно, менее эмоционально и свободно.

Условное объединение суда и журналистского расследования в ряде случаев нас выручало. Хотя вопросы к свидетелям были по существу одни и те же. Но характер ответов был, конечно, разный.

Но продолжим историю «РУССКОЙ ТРАГЕДИИ» и дослушаем показания главного свидетеля происшествия матроса Шеина:

... Я находился всё время рядом с Саблиным, и всё происходило на моих глазах. Сначала он рассказал офицерам и мичманам, как он пришел к такому выводу о необходимости переустройства общества. И предложил всем проголосовать. При этом достал шашки и высыпал на стол. Кто ЗА - белыми! Кто ПРОТИВ – чёрными!

Председатель суда:

А была ли свобода выбора у экипажа во время этих событий?

Матрос Шеин:

Насилия над личным составом не было. Большая часть офицеров проголосовали «против», а из мичманов большая часть проголосовала «за».

Напряженные лица в зале во время этих ответов.

... Саблин сказал - раз так получилось, мы не можем вас сейчас отпустить и поэтому должны временно изолировать. И предложил всем «несогласным» спуститься в пост...

Председатель приглашает на трибуну следующего свидетеля.

Свидетель:

Анатолий Прошутинский, 1943 года рождения, по должности в то время - начальник радиотехнической связи, капитан-лейтенант.

Председатель:

Вопрос: Готовы ли вы говорить правду, только правду?

Ответ: Да, готов.

Слово просит Обвинитель на процессе:

Вопрос: Я не совсем понял, почему большая группа офицеров, которая не поддержала Саблина, так охотно дала себя изолировать? Фактически арестовать?

Свидетель:

Мы не думали, что он сможет снять корабль со швартовых. Нам еще было неясно мнение командира. Обвинитель: Ведь он вас закрыл на замок. Почему вы так легко согласились на арест?

Никакого ареста не было. Мы сами туда пошли.

Обвинитель:

Вот в этом-то и вопрос. Почему вы не оказали сопротивления?

Ответ: А почему надо было сопротивляться? Я не мог сопротивляться.

Обвинитель:

Прямо из кают-компания в подвал. Большая группа офицеров и мичманов. Почему?

Ответ: Потому что они внутренне его поддерживали.

Обвинитель:

Я правильно вас понимаю, вы расцениваете это как молчаливую поддержку действий Саблина?

Свидетель Прошутинский:

В принципе, да.

Верхняя палуба корабля. Фотография Саблина. Матросы рассказывают, как в 22 часа по команде «Большой сбор» выстроился экипаж корабля. Здесь Валерий Саблин впервые объявил всем свой план. Идти в Ленинград и обратиться по телевидению к народу.

Свои показания продолжает капитан-лейтенант Прошутинский:

... Слышим: Корабль к боепоходу приготовить! Голос не командира корабля. Голос Саблина. Думаем: Мы сидим здесь, все начальники, командиры группы движения. Ну, не может без нас выйти корабль ! Тем более в Даугаве развернуться. Слышим плеск. Идет корабль. Быстрее и быстрее...

Нам удалось найти военную хронику с учений. Конечно, реальное событие никто тогда не снимал. Но ассоциативно зритель мог себе представить всю картину бегства огромного корабля по узкой реке. И текст ему в этом помог:

АВТОР:

9-го ноября, на рассвете, точнее по протоколу в 2 часа 51 минуту, «Сторожевой» неожиданно вышел из парадного строя кораблей, выстроенных на виду у всей Риге, развернулся и, набирая скорость, двинулся к морю.

Всякая пьеса нуждается в конфликте. Здесь нам ничего не нужно было выдумывать. Наш новый собеседник был настроен очень

решительно. Он продолжал воевать с Саблиным и теперь, спустя восемнадцать лет.

Вот как эта сцена строилась в нашем журналистском расследовании:

Вопрос: Ваша фамилия?

Ответ: Анатолий Косов.

Вопрос: Ваша должность на момент события?

Ответ Косова: Командующий дважды Краснознаменным Балтийским флотом.

Вопрос: Не возражаете, против записи нашей беседы на плёнку?

Ответ: Не возражаю.

Вопрос: Просим Вас ответить на ряд вопросов, объясняющих обстоятельства известного Вам дела.

Ответ: 9 ноября в 2 часа ночи оперативный дежурный попросил меня прибыть на командный пункт. Одновременно сообщил, что машина за мной уже вышла.

Фотография адмирала Косова в 1975 году.

Косов подробно рассказывает о своих действиях в первый момент, когда он узнал о случившемся ЧП.

Он потребовал, чтобы корабль встал на якорь. Корабль не подчинился. Он понял, что кораблем управляет не командир, а замполит Саблин. Саблин отказался подчиняться, и тогда Косов сообщил о случившемся Главнокомандующему и Министру обороны. Главнокомандующий сказал, что он сам выйдет на связь с кораблем. В разговоре с Главнокомандующим Саблин потребовал связи с правительством. После чего на связь с мятежным кораблем вышел Министр Обороны маршал Советского Союза Андрей Гречко...

Хроника парада 7 ноября 1975 года. Маршал Гречко объезжает войска.

Как я был благодарен судьбе и своему ассистенту за то, что он нашел эту пленку с парадом. Ведь на телевидении после 1991 года всё старались стереть и выбросить.

АВТОР:

Только что с крыши Мавзолея Министр обороны клялся в неколебимой верности Коммунистической партии и её Генеральному Секретарю и вдруг такой поворот!

По свидетельству Косова, в шесть часов утра Гречко доложил Верховному Главнокомандующему Брежневу о сложившейся ситуации. По тревоге поднят балтийский флот.

Кадры военной хроники.

АВТОР:

Приказ Москвы: Догнать, остановить, если не подчиниться - уничтожить.

Борис Нечитайло в тот момент возглавлял штаб дивизии, в состав которой входил корабль «Сторожевой».

Из показаний Бориса Нечитайло:

Вопрос: Можете ли Вы показать на карте, как двигался корабль?

Нечитайло:

Корабль вышел из Риги, проследовал рекомендованным курсом по Рижскому заливу, далее фарватером по Ирбенскому проливу и после прохода плавмаяка лёг на курс 290...

Адвокат в зале:

Уважаемый Председатель! Я хотел бы задать уточняющие вопросы вице-адмиралу Косову.

Косов появляется на свидетельской трибуне.

Адвокат спрашивает:

Можно ли считать, что курс 290 - нормальный курс при движении по Рижскому заливу?

Ответ Косова:

Это нормальный курс при выходе из Ирбенского пролива, ведущий в территориальные воды Швеции...

В кадре появляется уникальный документ - военная карта района происшествия. Курс корабля проложен рукой капитана Саблина, правда уже в тюрьме.

На экране в зале матрос Николай Соловьёв.

Вопрос: Ваши фамилия, имя, отчество?

Ответ: Соловьев: Николай Соловьёв.

Вопрос: Вы не возражаете против записи на видеопленку?

Ответ Соловьева: Нет.

Вопрос: Помните ли Вы события на корабле «Сторожевой»?

Ответ: Да, конечно. Это самое большое событие в моей жизни.

(Лицо Соловьева в этот момент просияло).

Все съемки велись репортажно. Никому не были известны вопросы, которые задавались. Поэтому и ответы были искренни и даже неожиданны.

Вопрос: Что Вы делали в ночь с 8 на 9 ноября 1975 года?

Ответ: Я стоял на руле, вел корабль.

Вопрос: Интересовалась ли команда маршрутом движения корабля?

Ответ: Да, интересовалась. Я всем говорил, что в Швецию мы не идём. Мы идем в Ленинград.

Вопрос: От кого зависел курс корабля?

Ответ Соловьева: Когда я стоял на руле, только от меня. На следствии меня даже спрашивали, почему я не направил корабль в берег, чтобы посадить на мель?

Вопрос: А почему Вы не направили корабль в берег?

Ответ: Потому что я полностью доверял Саблину и поддерживал его планы.

Лица присяжных заседателей были подчеркнута бесстрастны. За то публика в зале откровенно волновалась, реагируя на каждый ответ свидетеля. Особенно напряжены были братья Саблины. На Нину просто было трудно смотреть. Она сидела окаменевшая, опустив глаза, но не пропускала ни одного слова.

Временами она вглядывалась в экран, когда шла хроника.

Никому и в голову не могло придти, что это инсценировка. Всё было по-настоящему серьезно.

У нас не было в руках самого дела Саблина. Но к началу процесса нам удалось раздобыть текст его воззвания. Во Владивостоке мы сняли рубку, из которой полетели в эфир слова воззвания, а на другом конце страны, в Калининграде мы нашли человека, который решил передать это воззвание с корабля.

Вопрос АВТОРА: Ваша должность на момент события?

Ответ Виталия Виноградова:

Командир поста засекреченной аппаратуры связи.

Вопрос: Вы передали обращение Саблина?

Ответ: Не всё! Частично.

Автор протягивает ему текст, напечатанный на машинке.

Вопрос: Имеется в виду это обращение?

Виноградов курит, внимательно рассматривает листы, читает вслух начало текста:

... Всем! Всем! Всем! Говорит противолодочный корабль «Сторожевой». Мы обратились через Командующего флотом к Центральному комитету КПСС с требованием дать возможность одному из членов экипажа выступить по Центральному телевидению и радио с разъяснением задач нашего политического выступления и т.д.

Да, именно это я и передал.

Вопрос: Вы понимали ответственность, серьёзность этого обращения?

Виноградов:

Да, понимал. У меня даже волосы дыбом стояли, когда я передавал.

Вопрос: И все-таки вы решились...

Виноградов:

Надо же было кому-то передавать. Другие отказались.

Вопрос: Вы уже тогда понимали, что в этом обращении правда?

Виноградов:

Да, понимал. И поэтому решился поддержать Саблина.

Вопрос: А было Вам страшно?

Виноградов:

Не только мне - всем было страшно. У моего напарника истерика была: Не хочу умирать! - кричал. Пришлось успокоить по-флотски, по щекам...

Вопрос: А сами Вы готовы были умереть?

Виноградов:

А куда деваться было? Куда?..

В зале по решению Председателя диктор зачитывает текст обращения Саблина по стенограмме, оформленной протоколом от 12 декабря 1975 года старшим следователем по особо важным делам следственного отдела КГБ, капитаном Добровольским. Тогда мы еще не знали, что через несколько дней услышим запись самого Саблина...

Диктор за кадром:

....Мы не предатели Родины, не авантюристы, ищущие известности любыми средствами. Назрела крайняя необходимость открыто поставить ряд вопросов о политическом, социальном, экономическом развитии нашей страны.

... Мы осознаем опасность быть уничтоженными физически или в моральном смысле соответствующими органами государства или наемными лицами. Поэтому мы обращаемся за поддержкой ко всем честным людям нашей страны и за рубежом.

Поддержите нас, товарищи!

Ударом колокола заканчивается первая серия картины.

РУССКАЯ ТРАГЕДИЯ

(часть вторая)

После короткого напоминания зрителю содержания первой серии, вторая часть начинается с показаний капитана первого ранга Юрия Можарова.

Вопрос: Ваша должность на момент события?

Можаров:

Командир бригады ракетных кораблей Балтийского флота.

Вопрос: Вы не возражаете против записи нашей беседы на пленку?

Можаров:

Нет, не возражаю.

Вопрос: Что передавал «Сторожевой» на берег?

Можаров:

«Сторожевой» передавал на берег обращение к народам мира и народам СССР. Но передавал это в закрытой сети, т.е. его фактически слышали только мы. Мы стояли с командиром дивизии и читали его текст. А больше никто в мире его не слышал.

Вопрос: Как Вы отнеслись тогда к тексту этого обращения?

Можаров:

Я слушал это обращение со смешанным чувством. Тогда я уже понимал, что не всё в стране делается так, как написано в руководящих документах и Конституции. Но действия такого офицера -одиночки, я понимал как самоубийство. Такой акт к положительному результату тогда привести не мог.

Обвинитель в зале:

Я прошу таким же образом продемонстрировать показания Бобракова.

Бобраков на экране в зале:

Я был тогда начальником штаба дивизиона малых ракетных кораблей. В 4 часа утра получил приказ: догнать, задержать. Если не будет подчиняться - уничтожить. Мы из одной дивизии, и они знали, что от наших кораблей пощады нет. Я не сомневался, что приказ будет выполнен. Это дело чести офицера. Я так рассудил: тот ущерб, который будет нанесён моей Родине переходом корабля со всеми шифродокументами, кодировочными машинами, супер новейшей аппаратурой космической связи. Плюс литера ракет. Это был бы миллиардный ущерб. Нельзя позволить уйти такому кораблю в чужой порт. Если люди враги, они будут утоплены. Если люди дураки, за глупость надо расплачиваться.

Поэтому я повторяю: Я не сомневался, что приказ выполняю...

В зале моряки внимательно слушают эти слова офицера. По существу все они были смертниками, но впервые видели лицо человека, который должен был их расстрелять.

Вице-адмирал Косов дополняет, какие огромные силы были задействованы против мятежного корабля.

Можаров продолжает:

Я достоверно знаю, что ракетная авиация лежала уже на боевом курсе и имела приказание нанести удар по тому квадрату, где находились кроме «Сторожевого» десятки кораблей. Уничтожить всё живое в том районе...

Свидетельства моряков дополняют ситуацию.

Вопрос автора: Почему Саблин не остановил корабль?

Матрос Нехраш:

Мы шли в Ленинград и мы не могли предположить... Он сам говорил - по нас стрелять не будут. Там было 108 человек, советских людей, ещё не предателей Родины, и мы шли точно в Ленинград. На руле стоял мой товарищ Соловьёв. Я ему верил, как самому себе. Он все время говорил, что мы идем в Ленинград. Если бы мы почувствовали, что корабль направляется в Швецию, корабль тут же застопорил бы ход...

Вопрос: Имел ли право Саблин рисковать жизнью стольких людей?

Ответ: Думаю ...нет.

Вопрос: И сегодня так думаете?

Ответ: Да.

На протяжении всей пьесы мнения разошлись. Одни поддерживали Саблина, другие и теперь были против. Это только подчеркивало объективность судебного разбирательства. Нет, это не был «сыгранный» спектакль. Это было подлинно документальное действо.

Вице-адмирал Косов в зале на свидетельской трибуне:

... На корабль была сброшена серия малых бомб. Были даны пушечно-пулеметные очереди по курсу корабля. По всем нашим существующим законам для корабля, совершающего предательские действия, это последнее предупреждение. После чего следует его уничтожение.

Обвинитель:

Вас не смущало, что вместе с Саблиным погибли его противники, а ваши сторонники, им незаконно арестованные? Большая группа офицеров, мичманов, в том числе командир корабля - должны были погибнуть?

Вице-адмирал Косов:

Это нужно было спросить у Саблина, как он мог так поступить с людьми. Ведь ему сообщали открытым текстом. И голосовой связью, и по радио. Если корабль не застопорит ход, он будет уничтожен.

Обвинитель:

Вероятно, он не верил в реальность этих угроз, считал, что его только пугают. Каким образом можно было отдать приказ на уничтожение, зная, что там находятся ваши сторонники?

Косов: Но тогда-то я этого не знал. Я видел, что корабль движется, что кораблем управляют. Корабль уже входит в нейтральные воды...

Обвинитель:

С чьей санкции был отдан приказ об уничтожении корабля?

Ответ Косова:

Я вам сказал: Верховного Главнокомандующего вооруженными силами страны, то есть Генеральным Секретарём нашей партии Брежневым.

Обвинитель:

Вам точно это известно?

Ответ: Я получил приказ Министра Обороны, утвержденный Верховным Главнокомандующим.

Кинохроника. Вручение маршальских погон Брежневу в присутствии всех членов Политбюро. Брежнев обращается со словами благодарности к собравшимся.

Сегодня эти кадры вызывают у зрителя ироническое отношение. Авторский комментарий только усиливает эту фарсовую ситуацию.

АВТОР:

Одержав победу над мятежниками, Брежнев присвоил себе высшее воинское звание маршала. Чтобы оправдать бриллиантовую звезду в галстук ему скоро потребуется «маленькая» война в Афгане .

Между тем события на корабле развивались дальше. Получив 30 пробоин. Корабль остановился. Один из матросов, не поддержавших Саблина спустился в пост, сбил замки и освободил офицеров и командира корабля. Командир корабля Потульный тут же бросился на ходовой мостик с пистолетом и, увидев Саблина, выстрелил...

Капитан Потульный отказался принять участие в нашем общественном слушании, но дал письменные показания, которые были зачитаны секретарем суда на процессе:

Я сначала направил пистолет в печень, но потом подумал, что он будет нужен для следствия, и выстрелил в ногу. Считаю, что он нарушил присягу и был организатором бунта. Я, как капитан, был отстранен и должен был прекратить его действия...

АВТОР:

Здание Лефортовской тюрьмы в Москве. Отсюда никто никогда не бежал. С царских времен это была тюрьма для непокорных офицеров. КГБ содержало здесь самых опасных государственных преступников. Сюда привезли Саблина на допрос.

Уже после суда под напором общественности следователь по особо важным делам капитан КГБ Добровольский, который и вёл от начала до конца следствие, согласился сниматься. Конечно, мы решили вставить материал в картину. Хотя известная композиционная трудность у нас была. Этот материал вклинивался в картину как бы вне времени и пространства. Я думаю, что участие Добровольского не разрушило «Эффект присутствия», которым мы так дорожили в картине. Может

быть использование хроники и снятых в разное время интервью, такая заданная мозаичность, позволили сохранить цельность картины. Телевидение и кино постоянно смешивалось в фильме.

Мы снимали утром, в воскресенье, на Малой Лубянке в кабинете следователя.

Вопрос: Ваше имя, фамилия?

Ответ: Добровольский.

Вопрос: Ваше звание на момент события?

Ответ: Капитан, старший следователь по особо важным делам следственного отдела КГБ СССР. Я работал в бригаде на участке, связанным с допросами Саблина и некоторыми следственными действиями, которые относились непосредственно к нему.

Вопрос: Что представляет из себя это дело?

И тут случилось чудо, которое мы так долго ждали. На столе у следователя лежали тома дела с грифом «Совершенно секретно».

Добровольский:

Все дело состоит из 39 томов. Плюс том судебного производства. То есть всего 40 томов. В них сосредоточены все материалы, которые удалось следственной группе найти, составить. Ничего другого по делу Саблина нет.

Следователь раскрывает первый том дела:

Вот, 11 ноября 1975 года старший следователь капитан Добровольский начал допросы Саблина в 13 часов 30 минут...

Пока следователь перелистывает дело, мы возвращаемся на основное место действия. В перерыве между заседаниями суда у нас есть возможность побеседовать с публикой.

Писатель Даниил Гранин:

Я ленинградец, петербуржец. Это происходило возле нашего города. Что-то говорили, что-то слышали в 1975 году. Оказывается это было восстание! Это был призыв к революции...

Преподаватель военной Академии Юрий Носков:

Политическая активность военных, превращение армии в субъект политики, не вписывается в концепцию правового государства. Это ставит армию над государством. Это правило. Но, видно, жизнь богаче и есть исключения из правил, которые оправдываются нравственностью, моралью...

Правозащитник Владимир Буковский:

Мне кажется, немножко преждевременно говорить об ареоле героев, который якобы возник вокруг диссидентов. Страна до сих пор очень расколота...

Снова кабинет следователя, «украшенный» портретом Дзержинского.

Следователь Добровольский:

На первые допросы он приходил на костылях. Врачи тщательно следили за его здоровьем. Пришли к выводу, что хождение на костылях не на пользу

заживления раны. Поэтому Саблина стали носить на носилках. Такой штрих. Когда его принесли на носилках первый раз, специально было подобрано кресло с мягкой передней частью. Он лежал в кресле, чтобы не беспокоилась нога. И мы работали...

Мы работали с ним с утра до вечера. Пили чай. У нас ведь совершенно другие методы допросов, чем были когда-то, много лет назад. Складывались хорошие взаимоотношения... Ему было даже неудобно говорить мне неправду.

Вопрос автора: Признавал ли Саблин себя виновным в измене Родине?

Добровольский (перелистывая листы дела).

Через восемь дней, как я начал с ним работать, он ответил:

«В предъявленном мне обвинении, я признаю себя виновным частично». И перечисляет, в чем он считает себя виновным:

«Я признаю себя виновным в нарушении присяги, в изоляции командира корабля, умышленным неподчинении приказам командующего Балтийским флотом.

Вместе с тем, я не считаю себя изменником Родины. Всё, что мы делали, мы делали на благо Родины.

Примерно так звучал его ответ.

АВТОР: Кто квалифицировал поступок Саблина как измену Родине?

Добровольский:

Я считал, исходя из теории, которая определяет ответственность за измену Родине, что его действия объективно подпадали под признаки статьи «64», пункт «а».

В зале суда Председатель предоставляет слово, в качестве эксперта по вопросам уголовного права профессору Генриху Миньковскому:

Генрих Миньковский:

Пётр Первый говорил «Не держись закона, как слепой стены держится. В законе правила писаны, а случаев и времен там нет».

Закон дает исчерпывающий перечень форм измены. Это переход на сторону врага. Шпионаж или выдача государственной или военной тайны. Бегство за границу или отказ вернуться. Помощь иностранному государству в организации враждебной деятельности на территории страны. И, наконец, заговор с целью захвата власти.

По всем этим пунктам мы опрашиваем свидетелей.

Вопрос: Ваше имя, фамилия?

Ответ: Михаил Буров.

Вопрос: Готовы ли Вы говорить правду и только правду во имя исторической справедливости?

Ответ: Да, готов.

Вопрос: Призывал ли вас Саблин покинуть пределы страны?

Ответ: Нет.

Вопрос: Перейти на сторону врага?

Ответ: Нет.

Вопрос: Передать корабль под юрисдикцию другого государства?

Ответ: Нет.

Вопрос: Призывал ли он к заговору с целью захвата власти?

Ответ: Нет.

Вопрос: Провоцировал ли мятеж на других кораблях с целью свержения существующего строя?

Ответ: Нет.

Вопрос: Были ли в высказываниях, в приказах и в обращениях Саблина намерения просить политическое убежище, выдать секреты и государственные тайны?

Ответ: Нет.

Адвокат просит допросить свидетеля Виктора Бородай.

Обвинитель не возражает.

Бородай:

Изменником Родины я Саблина никогда не считал. Мотивы его нам были понятны. Мы собирались поддержать его. Он болел за Родину. В то время уже было видно, что жизнь в стране отличается от того, что пишут в газетах.

Адвокат:

Как Вы считаете, был ли какой-нибудь шанс на успех?

Бородай:

Я сомневался, что нам удастся прорваться в Ленинград. Но я его поддержал. Потому что его выступление так подействовало на нас. Первый раз мы услышали правду.

Кабинет следователя.

Вопрос автора: Были ли Вам лично понятны мотивы поступка Саблина?

Следователь Добровольский:

У меня сложилось впечатление, что Саблин чувствовал, что необходимы какие-то перемены. Но четкого плана у него не было. И поэтому всё, что он предлагал и делал, выглядело наивно и несколько по-детски.

Вопрос автора: То есть Вы считали, что он в известной степени утопист?

Добровольский:

Абсолютно! Абсолютно! Если посмотреть на всё то, что он предлагал, он рассуждал как утопист. Причем с налетом детского мышления даже.

Вопрос автора: Почему же тогда следствие старалось так целенаправленно доказать, что он враг народа, изменник Родины?

Добровольский:

А всё-таки это был человек, который отдавал себе отчет в том, что он делает. Это не было спонтанным решением. Он готовился два года. У него были расписано всё. В какой каюте собрать офицеров, что им сказать. Каким замком запереть. Вот он купил заранее несколько замков...

Старшина присяжных обращается к Председателю с просьбой, чтобы свидетели дали характеристику Саблину. Старшина: Известны вам какие-либо факты, свидетельствующие о тщеславии, неуравновешенности, неискренности Саблина?

Этот вопрос помог нам перейти от фабулы дела к попытке нарисовать образ нашего героя. Хотя образ Саблина начинал проявляться в картине уже независимо от нашего желания.

Сначала характеристику дали моряки. Потом дополнили портрет капитана его родные и друзья. За этим материалом мы отправились в Горький.

Говорит родной брат Саблина Николай:

Я не могу точно сказать, когда у него эта вот любовь к флоту зародилась. Но думаю, что давно, задолго до окончания школы. Флотские традиции в семье богатые. Дед матери был флотским офицером и в 14 году погиб. Корабль был взорван немецкой подлодкой. Наш дед, Бучинев Василий Петрович тоже был морской офицер. И, конечно, отец - флотский офицер. Он был заместителем начальника Северного флота...

Семейные фотографии.

АВТОР:

Валерий Саблин закончил Ленинградское училище на набережной лейтенанта Шмидта. Наверно, это не простое совпадение. Ведь за семьдесят лет до Саблина именно Петр Шмидт возглавил мятеж русских моряков на Черном море. В каюте Саблина всегда висел портрет легендарного революционера.

Старший брат Борис Саблин:

На первых порах я просто долгое время не мог понять, для чего это он сделал. Сказать, что этот поступок похож на поступок самоубийцы, я не могу, потому что я прекрасно знал его характер. Знал, что у него прекрасная семья. Казалось, бы должен подумать и о семье? Этот вопрос долго не давал мне покоя, а потом я понял. Нужны были какие-то активные действия, чтобы создать трещинку, хотя бы микроскопическую трещинку в этой системе. Здесь не было никакой романтики, никакого утопизма. Это был человек целеустремленный. Знал прекрасно, что он делает.

Тамара Саблина, сестра:

Я думаю, что он не мог вынести оскорбления страны, народа, что правит нами клика во главе с подобным Генсеком.

Борис Саблин:

При всей его честности, при всем его отношении к жизни, как могла сложиться его судьба в эти 10 лет до Перестройки? Люди его характера либо спевались, либо кончали с собой, либо шли в лагеря, на каторгу. Все-таки я думаю, что он пошел на это, рассчитывая, что шанс у него есть. Крикнуть во всё горло...

Кабинет следователя.

Вопрос автора:

Вы прослушали пленку с его радиообращением? Она есть в деле?

Нам показалось, что Добровольский как-то смутился в этот момент.

Следователь Добровольский:

Он записал три пленки. Две он отослал с помощью матроса Шеина, а одна осталась у него в шкафу на корабле. Все три пленки у нас есть в деле.

Мы с волнением рассматриваем эти крохотные моточки пленки, за которые отдал жизнь капитан Саблин.

Следователь включает магнитофон и мы слышим эту хриловатую запись:

Здравствуйте товарищи! Я обращаюсь к тем, кто революционное прошлое нашей страны чувствует сердцем. Кто критически, но не скептически оценивает настоящее, и кто мыслит о будущем нашего народа. Прежде всего, большое спасибо вам за поддержку, иначе я бы сегодня не беседовал с вами. Наше выступление не есть предательство Родины, а чисто политическое прогрессивное выступление. И предателями Родины будут те, кто попытается нам помешать.

Мои товарищи просили передать, что в случае военных действий против нашей страны, мы будем достойно защищать её.

Но сей час наша цель другая.

Поднять голос правды...

Фотография Саблина из «дела». Звучит колокол.

Конец второй части.

РУССКАЯ ТРАГЕДИЯ

(часть третья)

После короткой преамбулы, с использованием новых кадров хроники и снятого материала, помогающего зрителю включиться в нашу картину, мы снова оказываемся на Лубянке, в кабинете следователя.

Через месяц после начала дознания, Саблин изменил свои показания.

Добровольский читает новые показания Саблина:

За время следствия я имел возможность еще раз продумать и более трезво оценить свою вину, свои взгляды и рассуждения политического характера. В результате чего пришел к выводу, что глубоко заблуждался в своих оценках внутривнутриполитической деятельности Центрального Комитета Коммунистической партии и советского правительства, в своих рассуждениях о будущих, так называемых преобразованиях в нашей стране. Я пришел к выводу, что моё выступление по телевидению ненаучно, абсурдно по содержанию, носит клеветнический характер и, так называемые выступления не были бы поняты народом.

Я раскаиваюсь в своих действиях, сожалею, что вовлек в это выступление молодых еще людей...

Считаю, что их увлекла новизна и эффектность поставленных мною вопросов, а так же эмоциональность изложения их. Я искренне, глубоко и бесповоротно от всех, глубоко неверных моих теоретических, в кавычках,

положений и резких клеветнических высказываний в адрес ЦК КПСС и советского правительства, изложенных в различных моих записях...

Такой неожиданный поворот в нашей истории. Теперь мы попытаемся понять причины этого слома в настроении Саблина. Прежде всего, мы просим объяснений у следователя.

Следователь Добровольский:

Для меня это тоже было загадкой. Причем, объяснить это тем, что он страшился наказания? Вроде бы нет. Он не считал, что это закончится высшей мерой наказания. В своих заявлениях он пишет, что я понимаю – на флот мне не вернуться, но после того, как суд определит мне наказание, я готов работать на благо моей Родины. То есть у него не было убеждения, что надо спасать свою жизнь.

Вопрос автора:

Считаете ли вы, что Саблин лавировал, сознательно путал следствие?

Добровольский:

Нет, я так не считаю. Он был искренен со мной. У нас установились добрые отношения. Нигде его не били, нигде не пытали. Всегда и везде относились к нему с должной предупредительностью. Так что объяснить сейчас, почему Саблин так резко изменил свои показания, я не могу.

Вопрос: Считаете ли вы, что над Вами существовал негласный политический надзор, который и обусловил все ваши действия?

Добровольский:

Нет, я бы не сказал. Я считал и считаю сейчас, что честно делал своё дело.

Возвращаемся в зал суда. Адвокат просит слова.

Адвокат:

Уважаемый Председатель! Уважаемые присяжные!

28 февраля 1976 года в ЦК КПСС поступает рапорт, подписанный председателем комитета госбезопасности Андроповым, Министром Обороны Гречко, генеральным прокурором Руденко и Председателем Верховного суда Советского Союза Смирновым. В этом документе указанные лица верноподнически сообщают, в каком положении находится следствие по настоящему делу и просят согласия

привлечь к суду только капитана Саблина и матроса Шеина, а остальных участников этого события освободить от уголовной ответственности.

На экране появляется документ, где суд обращается с ходатайством в ЦК КПСС - приговорить Саблина к высшей мере наказания. На документе стоят подписи всех членов Политбюро: За – Брежнев. За – Суслов и т.д. Эти магические закорючки имели силу, куда большую, чем закон.

Мы подробно рассматриваем зал высшего судилища Советского Союза. Оно сохранилось в своем первозданном виде со всеми знаками и символами. Вот место для прокурора. Вот место для адвоката. А вот скамья подсудимого...

За кадром звучит голос Саблина с его обращением:

... Ленин мечтал о государстве справедливости и свободы, а не о государстве жестокого подчинения и политического бесправия.

К сожалению, этого не произошло, и у нас ЦК и правительство – два сапога пара, а вернее, сапог в сапоге. Практически судьба всего народа находится в руках избранной элиты в лице Политбюро. Скажите, где, в каком печатном органе или передаче радио и телевидения допускается критика верхов? Это исключено.

Мы, конечно. Можем миллион раз хохотать над сатирой Райкина, журнала «Крокодил», киножурнала «Фитиль». Но должна же когда-то появиться слеза сквозь смех по поводу настоящего и будущего Родины! Пора уже не смеяться, а привлечь кое-кого к ответственности и спросить за весь этот горький смех!

Наше выступление, это только маленький импульс, который должен послужить началом всплеска.

И в заключении нашего выступления, я хочу сообщить вам наши ближайшие действия.

Во-первых, мы будем требовать сохранения неприкосновенности территории нашего корабля, обеспечения его всеми видами довольствия.

Во-вторых, мы будем требовать ежедневного выступления по телевидению в течении 30 минут после программы «Время». В-третьих, мы будем требовать права на издание своего печатного органа и распространения его через «союзпечать».

Ждём от представителей всех слоёв населения корреспонденций, личных встреч и всяческой поддержки. Наш адрес: Ленинград, главная почта ВЧ 49358, до востребования. Если со стороны правительства к нам будет применена сила, чтобы ликвидировать нас, то вы об этом узнаете по отсутствию нашей передачи по радио и телевидению. И в этом случае только ваша политическая активность спасет революцию, начатую нами.

Поддержите нас, товарищи!

Конечно, такой текст требовал изображения. Ни в кое случае нельзя было нарушить мысль иллюстрацией. Надо было искать знаки и символы, надо было опираться на лица людей, которые впервые слышат эти слова. Не все и не всегда удавалось.

Мы даже не смогли найти фотографии Саблина, которая как-то соответствовала этому кровоточащему Слову.

Приходилось рассчитывать на синхронные поддержки.

Вопрос автора: Вы присутствовали на суде?

Матрос Виноградов: Да.

Вопрос: Что вспоминается?

Виноградов:

Закрытость. Вот сейчас читаешь - очень смахивало на сталинские времена.

Вопрос: Какое впечатление произвел на Вас Саблин?

Виноградов:

Гнетущее, он был очень сильно подавлен. Может его сломали в тюрьме? Небритый, в каком-то свитерочке несвежем. Я привык его видеть в форме, подтянутого, выбритого. А тут сидел сутулый. Я даже боялся на него смотреть...

Нам разрешили снимать в Лефортовской тюрьме.

Оказывается, безусловно, в целях слежки, Саблину позволили переписку с родными...

Вот отрывки из этих писем:

Дорогие мои Нина и Миша!

Сегодня 22 марта. Получил сразу и письма и посылку. Конфеты мне тоже дали от вас. Письмо шло три дня, а вот моё письмо от 12 марта вы почему-то ещё не получили... Что я могу написать о себе, кроме того, что здоров, бодр, читаю книги.

Книги, книги и книги – это сейчас моя жизнь. Недавно закончил хорошую книгу «Сервантес». Жалко, что мы её не прочитали перед тем, как смотрели спектакль « Человек из Ламанчи».

Ценность Дон Кихота в том, что он не выдуман, а выстрадан автором. Я вспоминаю слова Тургенева о Дон Кихоте: « Когда переведутся такие люди, пускай закроется навсегда книга истории. В ней нечего будет читать».

Здравствуйте, мои дорогие папочка и мамочка!

Спасибо, что не забываете меня, великого грешника. Я же понимаю, что не из-за погоды, а из-за меня у вас ухудшилось здоровье. И это мучает меня, так как я вас очень люблю. Сейчас пишу, а перед глазами фотокарточки: мама, папа и я у избы. Всегда мысленно с вами, родные мои.

Целую крепко. Ваш Валерий.

Николай Саблин дома перебирает записочки брата Валерия.

Говорит Николай:

В один из последних приездов, понимая, что разлука будет сложной, Валерий, Нина и Миша написали маленькие записочки с добрыми пожеланиями и припрятали их в разных местах.

Вот, например: Как папочка дела огородные? Ты очень-то не переутомляйся. Желаю богатого урожая.

Желаем счастливой грибной охоты. С легким паром!

И всюду весёлые пляшущие человечки...

Тамара, сестра Валерия Саблина:

У него с отцом перед отъездом произошел очень серьёзный драматический разговор. Быть может, тогда Валерий и рассказал отцу о своей программе. Но дядя Миша кадровый офицер, фронтовик, воспитанный на старых традициях, он, конечно, не мог понять сына...

За несколько дней до мятежа Валерий всё-таки написал письмо отцу. В ответ пришла «молния» - Получили письмо. Удивлены, возмущены. Умоляем образумиться...

Общественное слушание по делу Саблина продолжается. На свидетельской трибуне матрос Шеин.

Обвинитель:

В период предварительного следствия оказывали на Вас какое-либо давление?

Шеин:

Нет, не оказывалось.

Адвокат:

Как Вы ответили на вопрос – признаёте ли Вы себя виновным?

Шеин:

Я признал себя виновным ещё при предъявлении обвинительного заключения.

Адвокат:

Вы считаете, что изменили Родине?

Шеин:

Не считаю, и тогда не считал.

Адвокат:

Почему же вы признали себя виновным?

Шеин:

Я боялся за него. Потому что открыто, говорили, если вы покаетесь, будет лучше.

Адвокат:

Для кого лучше?

Шеин:

В отношении Саблина. Я не верил, что у них хватит духа или совести применить к нему высшую меру наказания.

Секретарь общественного суда зачитывает приговор тогдашнего судилища:

Военная коллегия Верховного суда СССР приговорила: Саблина Валерия Михайловича признать виновным в измене Родине, то есть в совершении преступления, предусмотренного пунктом «а» статьи 64 Уголовного кодекса РСФСР . И на основании этого закона подвергнуть его смертной казни без конфискации имущества, за отсутствием такового.

Шеина Александра признать виновным в соучастии в измене Родине, в качестве пособника... Лишить его свободы сроком на восемь лет, из которых первых 2 года содержать в тюрьме, а остальной срок – в исправительно-трудовом лагере строгого режима. Судебные издержки на общую сумму 243 рубля 10 копеек распределить следующим образом: взыскать с Шеина в доход государству 186 рублей 50 копеек. Остальную сумму 56 рублей 60 копеек принять на счет государства.

Приговор обжалованию и опротестованию в кассационном порядке не подлежит.

После оглашения этого приговора мы обратились к участникам процесса с вопросом. Если бы от Вас зависело решение суда, какое наказание Вы бы избрали?

Вице-адмирал Косов:

То, которое было принято. И знаете почему? Первое – он поколебал веру во всех политработников. Второе, он унизил личный состав этого экипажа. И последнее... я никогда не думал, что высший офицер военно-морского флота может стать предателем и преступником. Никогда в это не верил.

Капитан Можаров:

Нет, я его не обвиняю. Это человек был с повышенным чувством совести. Я бы сказал, он опередил время на целых 10 лет.

Начальник штаба Нечитайло:

Сахаров ведь не схватил водородную бомбу: А ну-ка выполняйте мои требования. Он отказался от всех привилегий и стал выступать. Вот этот поступок заслуживает уважения. Нельзя никакое дело делать бесчестно и незаконно. Нельзя оправдать ни одно беззаконие. Нарушителю закона, тем более военному человеку, у которого оружие в руках, не может быть никакого оправдания. Никакого!

Удар колокола. И мы обращаемся к матросам.

Вопрос: Имел ли право Саблин ради достижения своей цели рисковать жизнью стольких людей?

Шеин:

Права у него такого не было. Но как бы его не обвиняли, никто, кроме него самого не пострадал. Меня можно не брать во внимание вообще.

Соловьев:

Конечно, пользы мы принесли немного. И жизнь себе испортили. Но может чего-нибудь и сделали хорошее...

Председатель:

Судебное следствие закончено. Разрешите приступить к следующей стадии нашего процесса – прению сторон. Слово предоставляется обвинительной стороне – Максиму Хазину.

Обвинитель Хазин.

Давно известно, что не каждый мученик святой. Мы обязаны четко представлять себе, что замполит Саблин не только жертва режима, но и порождение его. И он ради достижения своих утопических идеалов, едва не пожертвовал, вольно или невольно, жизнью экипажа. Ему ли было не знать, что на острове Березань погребен не только такой же, как он противник насилия лейтенант Шмидт, но и казненные вместе с ним три матроса, которых он увлек за собой. А десятки других, только с этого крейсера «Очаков», пошли на каторгу и в тюрьмы...

Памятник революционерам.

АВТОР:

Какая пропасть в России. Декабристы, народники, большевики и прочие революционеры говорили, что страдают за народ, но этим же народом всегда и жертвовали.

Завершая свою речь, Обвинитель приходит в выводу, что оснований для обвинения Саблина в измене Родине не было тогда и не подтвердилось сейчас в результате судебного следствия.

Камера смертника в Лефортовской тюрьме.

АВТОР:

Здесь угасла последняя надежда. Саблина, конечно, отказали в помиловании и, где-то за стеной приговор был приведен в исполнение.

Последний разговор на экране в суде с женой Саблина Ниной.

Вопрос автора: Он верил, что его расстреляют по приговору суда?

Нина Саблина:

О том, что его расстреляют, по-моему, он не догадывался. Было сделано всё, чтобы убедить его в том, что не будет расстрела. Его обманули. Обещали, чтобы он вел себя на суде поскромнее.

Еще он сказал, что адвокат защищал не его, а власть.

Вопрос:

Каково было содержание вашего последнего разговора с ним?

Ответ Нины Саблиной:

Точно я сказать не могу. Свидания были такие короткие. Всё, как сплошной сон. Осталось только какое-то общее впечатление. Точно сказать не могу. Я прошу вас – не снимайте меня...

Медленное затемнение в кадре.

Одна за другой проплывают фотографии Саблина. Вся его короткая жизнь...

Из речи адвоката на общественном слушании по делу Саблина:

...Во имя чего мы потревожили тень убитого капитана? Во имя справедливости. Во имя правды. Мы должны расставить на места всех и все события, которые происходили почти семьдесят лет нашей перевернутой жизни. Когда история переписывалась с каждой сменой Генерального секретаря, когда вымарывались целые главы... Когда герои Родины представлялись перед народом, как изменники, а лицемеры и предатели возводились на пьедестал.

Я хочу напомнить вам, что в нашем праве есть такое понятие, как крайняя необходимость. В условиях 1975 года Саблин действовал в состоянии крайней необходимости. Мы знаем, что пробить эту носорожью шкуру можно было только ударом такой силы, который был нанесён. Иначе не докричаться. Иначе не услышали бы. Не услышали никогда.

Тень погибшего капитана присутствует в зале. И, готовясь к участию в этом процессе, я не предполагал, что так высок будет его общественный и нравственный накал. Я не предполагал, что окажусь действительным защитником капитана Саблина. И если за моей спиной нет сегодня реального человека, то за моей спиной есть его доброе имя, есть честь его семьи. И я очень надеюсь, что ваш вердикт и наш процесс в целом, вернут этой семье последнее, что у неё осталось и на что она имеет право – доброе имя Валерия Саблина.

На окраине Нижнего Новгорода – старое русское кладбище.

АВТОР:

Здесь покоится прах родителей Саблина. Отец умер не дождавшись известия о гибели сына, Мать ушла вскоре. Только через год в дом пришла по почте справка: Гражданин Саблин умер 3 августа 1976 года. Причина смерти – прочерк, место смерти – прочерк.

Председатель общественного суда обращается к присяжным заседателям:

Уважаемые, присяжные заседатели!

Прошло судебное следствие. Вы выслушали обстоятельные выступления сторон. Теперь дело за вами. Вы уединитесь сейчас для того, чтобы вынести решение. Пусть вам сопутствует совесть, гражданский долг. С Богом!

Заседание присяжных заседателей мы снять не смогли, хотя собирались и очень хотели. Во время перерыва мы продолжили беседовать с публикой.

Тимур Гайдар:

Я весь в противоречии, потому что я им восхищен. И вместе с тем я, как военный человек, озадачен, растерян. Я считаю, что присяга для военного человека должна оставаться присягой. Если человек не согласен с существующим строем, если он не может терпеть, что происходит, долг и честь его обязывают подать в отставку и потом уже вести борьбу. Никакое цивилизованное общество признать право офицера на такое выражение своего гражданского возмущения не может.

И я, как военный человек, этого принять не могу...

Писатель Алесь Адамович:

Если у этой партии были свои святые, то это не феликсы кровавые. Эта партия должна поклониться этому Человеку. Он, отвергая её, отрицая её, проклиная её, но воспитанный и выросший из неё, он мог бы на Страшном суде своим поступком защитить её, как политрук этой партии...

Священник отец Кириак:

С точки зрения Бога и Церкви, он поступил по совести. Это крик души о болях народа. Это самый благородный поступок и героический. С точки зрения Христа – нет больше той любви, кто душу свою положил за друзей своих...

Выпускники Морского училища готовятся к параду. И прежде и теперь морскому офицеру вручают кортик. Это не оружие. Это знак достоинства. Раньше на кортике делали надпись: «Жизнь – царю, душу – Богу, честь - себе.

Бравые курсанты маршируют по набережной Невы. На постаменте загадочный древний Сфинкс.

АВТОР:

Неужели и перед ними когда-нибудь встанет трагический вопрос: Честь или долг? И чтобы от этого зависела судьба России?

Нет! Да минует их чаша сия.

На Лубянской площади на месте памятника Дзержинскому покосился деревянный крест.

Крутятся маточек магнитной ленты.

Звучит голос Саблина:

Всем, всем, всем! Говорит большой противоположный корабль «Сторожевой»...

В зал входит 12 присяжных заседателей. Старшина передаёт решение Председателю.

Председатель читает:

На основании постановления жюри присяжных, выслушав мнения сторон, общественный суд считает Саблина оправданным перед Отечеством и Историей.

В зале люди выслушали это решение, стоя, затаив дыхание. А Алексеев невольно вздохнул и продолжил:

...Совершая высокогражданственный поступок, жертвуя собой и собой пожертвовав, он служил отечеству и народу.

По Неве, как в гриновской сказке не то плывёт, не то летит на всех парусах мимо дворцов и храмов гонимый ветром кораблик.

АВТОР:

Отчего так в России?

Кажется, добрей и дурней нас нет народа на свете. И в жертве, и в палачестве – мы первые. А уж если народится отчаянно смелый, честный человек, непременно сшибет его с ног идея какой-нибудь революции...

Над картиной работали не щадя ни времени, ни сил мои товарищи: Андрей Медников, Лилия Зонина, Александр Михеев, Ирина Галкина, Роман Хрущ, Александр Летичевский, Юлий Ольшванг, Вячеслав Степанов, Вячеслав Бердников, Борис Зиньковский, Владимир Град, Валентин Борисов, Наум Боярский, Рубен Абрамян, Леонид Комарь, Валерий Иванов, Павел Лопатин, Алексей Макешин, Алексей Бинецкий, Любовь Ныркова, Виктор Дорохов, Анна Аксенова, Рубен Каранетян, Юрий Царьков, Михаил Хуммедов, Александра Стрижежевская, Гульфия Латыпова, Вячеслав Зиновкин, Лариса Вяжлинская.

Много сделал для картины писатель Николай Черкашин.

Продюсерами фильма были Александр Голубев и Александр Дышлюк.

Может быть «Русскую трагедию» сыграют когда-нибудь и на театре. Но пока эта документальная пьеса нужна сегодня в эфире, для подрастающих поколений.

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ДОКУМЕНТА

В своё время я всячески ратовал за то, чтобы документальный телефильм почувствовал себя спектаклем документов. Кинематографисты слабо реагировали на это предложение. За то живое телевидение вдруг в девяностых годах стало театрализовать почти все свои передачи за исключением чисто информационных. Игры и спектакли из живых событий и фактов мгновенно сожрали в эфире классическое документальное кино. И оно бедное где-то прижалось в углу программы, сетуя на неотесанное прямое вещание. Конечно, никто и не вспомнил термина «спектакль документов». Но все стали в самых невероятных формах развлекать зрителя иногда самой серьёзной по сути публицистикой. Телефильм оказался куда более консервативным и неповоротливым. Некоторые, правда, удачно сыграли в детектив, но сам путь «театрализации» документальной материи многим показался неэтичным.

Вопрос был деликатным: можно ли перенести театральные принципы строения, не повредив самой сущности документального кино?

Особое примечание:

Есть темы болезненные и острые, в которых откровенная театрализация действительно неэтична. Не со всяким материалом можно играть. Устраивать игрища на погостах неприлично. Острая театральная форма не смеет оскорблять чувства зрителей. Иначе, передачи из самых благих намерений цинично развращают публику. А не воспитывают в ней нравственность или хотя бы гражданскую ответственность. Границы этические вообще не определены на телевидении. Во всяком случае, стоит подумать о возможностях и ограничениях при театрализации передач и фильмов острой общественно-политической тематики. Никто не говорит, и в куклы можно играть, а вот оскорблять национальное достоинство нельзя. Говорят, что в бесцензурной передаче границы дозволенного на совести автора. Нет, здесь уместно говорить не о нравственности отдельного человека, речь идет об общественной морали. А общественная мораль не может зависеть от индивидуальности пусть даже самой талантливой.

С некоторых пор телевидение полюбило подделки. Подделываются журналистские расследования, конкурсы, ток-шоу. Подделываются и присутствие народа на передачах, и судилища. Подделывается даже «глас народа». Телевизионная бижутерия часто портит документ. Исчезает аромат правды. Эстрадные фокусы, конечно, повышают рейтинг у самой невзыскательной публики на некоторое время. Но скоро интерес снижается, не потому, что зрелищность противопоставлена документальному произведению, а потому что неумелая театрализация выглядит дешёвкой.

Но в моих фильмах игра была «всерьёз».

ДУРАКОВИНА

Особенно трудно даётся телевидению жанр комедии. Нет, конечно, «смешной» эстрады на экране пруд пруди. Но вот сделать документальную комедию это большая редкость. И не потому, что в нашей жизни мало смешного. Глупости вокруг «как грязи», а вот юмора документалистам не хватает. Да и дело это не шуточное.

Не знаю, уж в чем тут главный секрет? Попробую сослаться на собственный опыт. Началось всё с «Ярмарки» - первого моего фильма в «Экране». Тогда я на дыбы поставил целый город Камышин, который справлял в 1968 году своё трёхсотлетие. Что-то вышло из этой скоморошины, что-то оказалось не по зубам. Но я подробно рассказал об этой картине в первой книге «Спектакль без актера» и повторяться не хочется. Ясно, что опыт первой телевизионной документальной комедии мне пригодился.

К «Дураковине» подвел меня автор, Юрий Зерчанинов. Люди мы разные, и вкусы не совпадают и взгляды. Ему хотелось всё усложнять, а мне наоборот всё упрощать. Но вместе мы сделали на телевидении немало любопытных работ, вероятно, дополняя друг друга. Я думаю, что режиссёр и автор всегда должны быть в «контрапункте», даже если это одно и то же лицо.

Вот Юра и обнаружил в Костроме «большого оригинала» Кусочкина, на котором я и решил построить свою документальную комедию. Спустя тридцать лет после «Ярмарки» наступили «новые времена», когда растащили «Останкино» и появилось Российское телевидение. На дворе стояли смутные девяностые. Никто толком не понимал, куда выведет страну Баламут-Президент. Во всяком случае, он опустил страну и народ дальше некуда. То ли корысти ради, то ли по глупости. Помните бессмертный афоризм Черномырдина: «Хотели - как лучше, а получилось - как всегда».

А мне надо было искать опору и смысл в самой работе. Для отчаяния было слишком много поводов, а вот для оптимизма не густо. Вот потому-поэтому я и снял свою самую весёлую и жизнерадостную картину. Про Иванушку-дурочка, который не раз в сказках выручал Россию.

После короткой поездки в Кострому, я написал заявку, с которой всё и началось.

Вот ОНА:

ДУРОВОВИНЫ ГРИНИ КУСОЧКИНА

/литературная заявка/

Все-таки Гриня Кусочкин - тот ещё фрукт. Один на всю Кострому, а может быть и на всю Рассею.

Спроси в городе, где Мэр живёт? Половина и впрямь не знает, а другая половина обязательно соврёт, чтобы с толку сбить. Вон этих иностранцев сколько шляется! Расповсюдились! Того и гляди каку - нибудь государственную тайну свистнут. Недаром у нас в городе торчит Иван Сусанин на самом видном месте. Но не в том интерес, что наш Мэр сам из рода Сусаниных, а в том, что сидел с Гриней рядом, на соседнем горшке, когда они вместе в одном саду маялись. Ну, так вот, спроси приезжий человек, как Гриню Кусочкина отыскать - всяк укажет: Под горой, вниз от Кукольного, набережную не доходя, на Щемиловке.

Знают Кусочкина, конечно, не за то, что пожарник. Хоть по долгу службы жарится он на всех костромских пожарах. А в этих перестройках, сами знаете, всяк горит синим пламенем. Уважают Кусочкина за то, что - Художник. От него вся заграница тащится. Да и наши русские, кто послабже, от его картинок прямо в обмороке. Сам Гриня называет свои произведения уважительно - «Дураковины».

Рисовать он начал случайно. Можно сказать, жизнь заставила.

Был Гриня классным фотографом. У него и теперь архив - дай Бог!

Да разве ж можно всю нашу колготню на фотографию тиснуть?

И захотелось Грине, тут уж вы мне точно не поверите, показать жизнь изнутри. Изнутри наша жизнь ещё смешнее будет. Ну и схватился мужик за краски. Прямо так, нигде не учась. Некогда было ему учиться, когда картинка из тебя прямо прёт! Никогда он моря не видел, а жажнул так, что народ на пристани разодрался - кому сей пейзаж достанется. Оказалось, что народу для красоты в доме обязательно нужна какая-нибудь дураковина. Сначала у него и кисточек не было. Он прямо рукой мазал. И смотри ж ты, какие у него сразу рисунки вышли.. От Костромы до океанов вон сколько пахать надо, а у

Грини они даже натуральнее получаются. Главное, посмотришь на них и смеяться хочется. Это при нашей-то жизни смех откуда взять?

Теперь Гриня и скрывать перестал, что он - натуральный гений. Сама Леночка - жена художница, да ещё с наивысшим образованием так за гения его и считает. А ведь в её платьишках вся Волга пляшет и поёт. Но жена может не показатель. Так ведь в самом Парижеке приговор вынесли и диплом выдали, правда, не по - русскому писанный.

Знающие люди всё же прочитали:

Григорий Кусочкин - великий русский примитивист, не то Гоген по - ихнему, не то Ван Гог. Одним словом, явление природы, которое только в России теперь и можно наблюдать.

На радостях Гриня принялся еще частушки складывать, чтобы все таланты проявить сразу. И музыку обещался сочинить, если ему Лена пианино купит. Что тут скажешь, если у мужика изо всех дырок талант прёт!

А какой Гриня рассказчик знатный!? Если в настроении, конечно, свои байки травить начнет народ клещами не оттащишь. Ну, вылитый Василий Тёркин, только с бородой и проплешиной. Кому-то даже Швейка напоминает. Ну, а так он - исконный русский мужик, как не ищи чужой кровинки ни капельки до десятого колена. У него даже документик имеется, где вся родословная почище чем у Романовых. Ни одной шельмы в роду - все коренные, не разбавленные, один к одному волжские русаки.

Вот почему он и народ свой пупком чует.

Непонятно только, откуда он свою главную идею подхватил?

Будь ты хоть семи пядей во лбу, но жить должен для радостей.

Еретик, конечно, но крещеный по всем правилам.

- Как хошь крутись, но чтоб радость была. И в доме, и на улице, да и во всей России. Обязан человек жить в радости - вот где, говорит, собака зарыта. А собак Гриня очень уважает. У него своя лохматка есть. Старая, правда, хромая. Так он её на руках по городу носит, для прогулки. Университетов Гриня не кончал, но книг прочитал тьму-тьмущую. И если к нему пристать по-хорошему, обязательно сдернет с полки Монтеня и шпарит - только держись.

- Незачем нам вставать на ходули. И даже на самом высоком из земных престолов, сидим мы на своём заду...

- Вот ведь как оказывается! И во Франции у них умные мужики есть. Не хуже Кусочкина соображают. Хотя. говорят, этот Мишель жил ещё до Ивана Сусанина.

- Чтобы умудриться, надо немножечко поглупеть...

Может Гриня хоть на базаре, хоть с пожарной каланчи проповедывать. Это ему один хрен. А вот «дураковины» свои рисует Гриня ночью, чтоб никто не мешал.

Среди земляков Гриня в большом авторитете. Начнет где-нибудь на базаре историю травить - вокруг сразу кольцо. Где приврёт, где слукавит для радости. Народ только варежку раскрывает. А Гриня ему еще в нос сунет свою «дураковину» для чистейшего доказательства. Так и побежит наш сюжет.

Сначала, будто картинка сама по себе, а жизнь - сама по себе. Потом только уразумеешь, что наша жизнь и есть «дураковина». А хошь наоборот смотри «дураковины» Грини Кусочкина и есть сама жизнь.

У него - зверь, птица и человек - одна семья.

Может и неказиста сейчас Кострома. Да ничем не хуже любого города в России. Всё знает, всё помечает Гриня в своих картинках. Один от всех наших нескладушек желчью прыскает, а Гриня всё в потеху обращает.

В какие бы помои не бросала судьба, у Грини, что ни день, то праздник. Что ни случай, то забава. Оттого и люди окрест не кислые ипохондрики, а веселые мужики, да смешливые бабы. И Россия Кусочкина не мрачная чужбина, а плясучая, игручая, родная сторона.

Сюжетов у Грини и для картин, и для рассказов - пруд пруди. Можем завариться хоть на пол-года. И какая бы ни шла на дворе избирательная компания наш Гриня всегда в цене. Потому что за кого Кусочкин, за того и народ. И получится у нас весёлая история, если шутку эту делать всерьёз.

Конечно, это не простая заявка. Обычно достаточно назвать тему, коротко сформулировать идею, объяснить сюжет, намекнуть на форму и технологию производства и достаточно.

Эта заявка «позиционная». И написал я её, чтобы объяснить себе самому, что собственно я собираюсь делать. Каков смысл и цель необычного зрелища. Потом, в процессе многое изменится. Тем более, что придется сочинить реальный сценарий, для того чтобы в короткое, отведенное телевидением время на копеечные деньги быстро и безошибочно снять большой, по существу постановочный фильм.

Надо было отработать фабулу и сюжет, надо было представить себе полный перечень художественных инструментов, которыми придётся воспользоваться на такой сложной картине. Надо раскрыть характер в последовательности эпизодов и найти «интригу».

Автору приходит в голову парадоксальная идея.

В Костроме очень много разнообразной талантливой самодеятельности. Есть даже свой молодёжный музыкальный ансамбль, который не только веселит публику по праздникам, сочиняя эпатажные песенки, но и организовал в пикну ленивому обывателю «Клуб дураков», конечно, чтобы собрать самых больших «умников» города.

А что если вступление Грини в этот самый клуб и станет фабулой картины? Поначалу идея мне казалась вздорной и неорганичной. Уж очень разные фактуры! С одной стороны Гриня - типично русское явление, а с другой - какие-то «битники-джазмены». Сойдутся ли ритмы, улягутся ли такие разные типажи в одном фильме?

Сошлись и улеглись...

Родилась совсем непривычная для документалистики форма. Почти «театр абсурда». А разве наша жизнь порой не напоминает такой театр?

Теперь я думаю, что если бы не случилось такого яркого «контрапункта» картина не получилась бы озорной и объёмной.

Когда мы утвердились с жанром, сразу появились и связались в единую структуру эпизоды. Надо было только их реализовать. Очень много зависело от самого Грини. Выдержит ли он до конца свою «роль»? Сумеет ли мы отыскать и снять за короткий срок необходимые знаки и символы, которые должны придать философский смысл этой шутовской истории. Слава Богу, подобралась сильная команда во главе с талантливым оператором Вадимом Виноградовым и директором Ларисой Вяжлинской.

В первом кадре белоснежный Ипатьевский монастырь словно повис в воздухе над широкой Волгой. Красный парус разрезает голубую гладь реки. Под балаганные аккорды русской песни о Степане Разине, из монастырских ворот выходит мужик в широкой рубахе. На голове картуз, а под мышкой папка с рисунками. Так появляется в картине наш герой Гриня Кусочкин.

Останавливается автобус с «интуристами». На лобовом стекле надпись: Российское телевидение представляет художествен-**НО**-документальный фильм «**ДУРАКОВИНА**». Буквы подплясывают в ритме песни.

Кусочкин объявляет себя Главным художником России и демонстрирует перед обалдевшими интуристами свои произведения. Всё это с шутками и прибаутками, которые с трудом пытается перевести на итальянский язык переводчик. На «дураковинах» черти, русалки и прочие сказочные персонажи. Гриня непрерывно импровизирует. Этот балаган поддерживает ансамбль Костромского Клуба Дураков, исполняя свою коронную песню про «Кашея Бессмертного», приплясывая и дурачась в шутовском облики.

Это фантазмагорическое представление вдруг обрывается заседанием Клуба, где происходит торжественный обряд приёма Грини Кусочкина в благородное общество «дураков». Сам претендент отсутствует, и пока рассматриваются только его картины.

Конечно, это специально поставленная сцена. Заслуживает ли Гриня «высокого» звания русского «Дурака»? Этот вопрос будет решаться на протяжении всей картины.

Весёлый костромской базар. Если хочешь понять колорит города, обязательно надо побывать на торжище. В «Ярмарке» я тоже использовал это место действия. Здесь неожиданно появляется Кукольник (артиста и куклу мы нашли в местном театре).

Кукла «Боцман» обращается к публике:

Кто из вас знает Гриню Кусочкина?

Одни шарахаются от неожиданности, другие радостно кивают:

Раньше был горький пьяница, а теперь известный художник...

Краснощёкий парень на горе арбузов созывает покупателей.

Появляется Гриня. Под детскую песенку он выбирает арбуз, простукивает и подпевает:

В траве сидел кузнечик совсем, как огуречик, зелененький он был...

И тут же объясняет продавцу, что арбуз ему нужен размером с его голову в точности, а голова у него 62 размера. Начинается долгий обмер арбуза с сантиметром, которым запасся Гриня. Конечно, эту ситуацию спровоцировали мы и незаметно снимаем.

Гриня подмаргивает нам, как сообщник, и, подпевая, собирает вокруг себя публику и объясняет:

Скоро у меня день рождения. Я поставлю арбуз на стол, одену на него свою кепку, а потом хрясть! И моя голова развалится...

Народ смеётся. Песенка про кузнечика, ускоряясь, иронично звучит в исполнении ансамбля «Клуба Дураков». А вокруг скачет и резвится под музыку народ. Но это мы делаем уже в монтажной.

И тут же рисуночек Кусочкина. Очередная «Дураковина»!

А в следующем эпизоде Гриня расхаживается у подножия памятника.

Гриня:

Помнится в 13 году решил наш царь-батюшка именины справить, в честь трёхсотлетия Дома Романовых. Приехал сюда царь, вот на это место. Встречали его купцы, дворяне, весь люд костромской. Проектик заготовили под памятник. И решил царь здесь всю свою династию увековечить. Как-никак, а начинались Романовы с Костромы! Заложили памятник. Но случилась тут революция...

ХА... ХА... - поёт ансамбль. И в такт музыки сменяются кадры памятника. У постамента ржёт кобыла.

Посмотрели новые власти на этот памятник - камень хороший, а девать его некуда. Тогда и порешили вместо царя-батюшки взгромоздить на это основание любимого нашего вождя Владимира Ильича Ленина. Влез Он на этот памятник, руку высунул и показал куда? На Север! И пошли наши народы туда, дружными рядами...

Костромской Ленин на основании памятника Романовым. Да ещё рука его неимоверной длины. Под колокольный звон движется на площадь Крестный ход. Шаркают по земле ноги - кто в сапогах, а кто в тапочках.

Все эти знаки в картине и создают «театр абсурда». Всё производит дикое впечатление. Ну, чем не «Дураковина»?

Молебен на центральной площади города под пожарной каланчой тоже не «слабый» символ.

Над городом парит однорукий Вождь.

Внизу трубят гипсовый пионер.

И лица, лица, такие печальные русские лица...

В доме Кусочкина Гриня разлёгся на полу, босые ноги взгромоздил на диван. Рисует. Творения внимательно рассматривает его любимый старый пес Гуслин.

Гриня:

А рисовать я начал в 1986 году, 23 февраля, ровно в 17 00. Подарила мне жена краски темпера. Вывалил это всё и сразу за 4 часа картину с Рериха навалял. Потом, за Курбе принялся... Гляжу, а у меня-то лучше получается. И тут начал я рисовать свои «дураковины»...

Конечно, эта сцена постановочная, но именно так рассказал нам Кусочкин, он и начал рисовать. Слова не надо было выдумывать, и позу разучивать. Для него самого всё это было легко и органично. Хотя «инсценировкой» пахнет. Особенно от его голых пяток.

На его рисунках приплясывает народ. И тут опять зазвучала музыка «дураков»:

Ты проснёшься с утра,

**Завтра снова нагая.
Мы неприступны. Не Казановы.
Мы научим тебя любить попугая.
Он эротичен, знает два слова:
Дура ты! Дура ты, ты...**

Молодёжь веселится на площади.
И снова мы в мастерской художника. Гриня рисует. Любимая собака наблюдает за своим хозяином.

Гриня:

**...Будет у нас Гуслин на этой картине «Жизнь после смерти».
Какая она там - никто не знает. А мы знаем.
Гляди-ка, вот говорят, что на том свете людей жарят.
А они там на сковородках катаются...**

И мы видим всю эту фантасмагорию в картинках.

**Я к милашке - под подол,
Да обжог ладошку.
Сунул в снег её потом,
Остудил немножко.
А это пивной ларёк такой, в шляпе!**

На картине мужик с голой задницей.

Подходи! Бери без очереди...

**А вот мужик двух баб в бочку посадил. Тискает!
Хорошо-то как, Господи!
Чуешь, Гуслин, как жить будем после смерти. Молодец, всё правильно понимаешь...**

И тут мы неожиданно замечаем в его комнате фотографию Марчелло Матрострояни. И начинает звучать в исполнении того же шутовского ансамбля музыка Нино Рота из фильма Феллини «Восемь с половиной». Гриня Кусочкин выводит своего хромого Гуслина на прогулку, останавливается посреди улицы и начинает новый рассказ:

А вот вам ещё «дураковина. Сидим мы как-то с Марчелло Матрострояни на Щемиловке и курим. Вон там, где мужики сидят... А дело было так. Иду я как-то с работы, смотрю, Михалков с Матрострояни фильм снимает. И решил я с него автограф состричь. Рванул домой, взял фотографию и прибежал обратно. Говорю, так мол и так, не дают мне в семье поужинать, пока вы мне, сеньор Матрострояни, автограф свой не подпишете. Покалякал он с переводчицей, посмеялся и подписал. А в это время вижу Михалков на меня тяжелый зрак положил. Думаю, выгонят меня сейчас. Схватил фотографию и ...домой по Щемиловке.

Эта забавная история дала мне возможность использовать в сюжете любимую мелодию. Мне казалось, что напоминание о балаганном представлении Феллини даст волшебный ключик к пониманию особого документального жанра. Во всяком случае, временами пугаясь того, что делаю, я искал помощи и поддержки у великого итальянского Маэстро. Наверное, это был расчет на искушенного зрителя.

В картине появляется новое лицо Леночка Кусочкина. Она сама замечательная художница по костюмам, которая обрядила всю Волгу в сказочные наряды. Вышивая очередное платье жена даёт своему Грине неожиданную характеристику:

...Уж очень особенный человек. И талант его не то от Бога, не то от Дьявола. Скорее от Дьявола. Уж больно он большой богохульник и охальник. А беда его наша, русская...

И так она при этом горько вздохнула, что и без слов было понятно, какую судьбу сторожит эта хрупкая женщина.

В следующем эпизоде мы оказываемся в садике на площади, которую народ прозвал «Сковородочка». Здесь Гриня устраивает новую «провокацию». Собрал, оформил кибитку и проводит конкурс на предмет, чья водка лучше - местная «Костромская» или иностранный «Абсолют». Народу набежало разного немеренно. Тут и заправские любители выпить на «даровщинку» и просто любопытная публика. Гриня, не умолкая, сыпет своими шутками и прибаутками.

Сцена получилась весёлая. Снимали её репортажно, наблюдали издали, скрытно. Музыка нашего ансамбля за кадром придавала весёлому зрелищу свой темпоритм.

Особенно удались в этой сцене разнообразные характеры костромичан. Действие вышло яркое, ярморочное, а завершилось оно русской пляской. Мужика, честное слово, мы никак не готовили - сам вызвался. Да и «фигоуховка» помогла. Так Гриня называет водку местного разлива.

Много ещё «провокаций» в этот день устроит Кусочкин в картине, а к вечеру дома Гриня выдаст афоризмы, которые вычитал у своего любимого философа Монтеня:

Чтобы умудриться, надо немножечко поглупеть...

А ещё:

Даже на самом высоком престоле мы сиди на собственном заду...

По городу шла очередная избирательная компания и по моей просьбе, откровенно шаржируя митинги кандидатов Гриня Кусочкин выступил перед стадом коров с пламенной речью:

Дорогие и соотечественницы! К вам обращаюсь я, друзья мои. Никто не спасёт, не поможет, даже партия «ЛЮБИТЕЛЕЙ ПИВА», куда я собирался вступить, да не вступил - враги наше родное пиво испортили, а заморского пить не хочется. Я решил организовать партию ЛЮБИТЕЛЕЙ МОЛОКА. Я верю, потекут в России молочные реки с кисельными берегами, которые обещали нам разные горлопаны, да так и не исполнили.

В этот момент всё стадо поддерживает оратора человеческими голосами. За них, конечно, старается всё тот же ансамбль клуба «Дураков»

А Гриня продолжает:

...помогите нам, родимушки! Ведь одним стадом живём!

Коровы дружно поддерживают речь оратора:

Муууу!.. Муууу!.. Муууууу....

А кульминацией в картине стало карнавальное шествие по городу.

Удалось собрать всю самодеятельность, поставить танцевальный шаг. Ансамбль шёл, играя и дурачась впереди. На носилках, завернутый в белую простыню, как римский сенатор, гордо оглядывая шествие плыл над толпой сам Кусочкин. И снова за кадром песня «Кашея бессмертного», который на старости решил заняться «анти-бодибилдингом». В карнавале приплясывает кукла «Боцман», с ним знакомились в начале картины. Шествие идёт к высокому берегу Волги, где живого Кусочкина водружают на постамент в знак того, что он принят, наконец, в благородное собрание «Клуба дураков». Спадает простыня и Гриня принимает позу атлета. Народ вокруг ликует.

И тут неожиданно начинает звучать песня самого Грини Кусочкина. Сначала за кадром, а потом и в кадре:

**Как в былине, сказке старой,
 Предо мною три дороги.
 Хошь налево, хошь направо
 Понесут куда-то ноги.
 А в серёдке тропинка,
 На тропинке - черепа.
 Ах, ты жизнь моя, пылинка,
 Понесло тебя куда?
 Возьму обрез, да кинусь в лес,
 За ёлочкой засяду.
 На жизнь беспутную мою
 Устрою сам засаду.
 А счастья нет, да где-то ждёт.
 Неситесь мои кони!
 А из засады - пулемёт.
 Он всё равно догонит...**

Песня получилась совсем не шутейная и даже немного мрачная. Сам автор был категорически не согласен. Но мне показалось, что Гриня Кусочкин достал её с самого дна своей души и потому она свидетельствует о подлинном раскрытии этого сложного, истинно русского характера. Карнавал уходит под музыку из фильма Филлини «Восемь с половиной», а Гриня несёт свою хромую уставшую собаку на руках вдоль берега реки. Медленно падает в воду солнце.

И мне кажется, что несёт русский человек на руках нынешнюю больную Россию.

Вот вам и вся «Дураковина».

Текста в картине нет. А в каждом синхроне подтекст. Расшифровывает его зритель, каждый по своему разумению. Кто-то заметит в этой картине только

смешную фабулу, кого-то тронет драматический абсурд нашей жизни. Конечно, сняв фильм в Костроме, я собирался сделать целую серию картин о «дураках», которые выручают страну, как могут. Но телевидению «хватило» только одной, этой картины, которую и показали-то всего один раз, потом забыли.

Вот вам и ещё одна «Дураковина».

ЧЕЧЕНСКАЯ ЭПОПЕЯ

Всего о Чечне я сделал 14 фильмов. Это по масштабам телевидения целая эпопея. Жаль, что целиком в эфире её никто не видел. Да я особенно и не горюю. Придёт время - посмотрят.

Первая картина стоит отдельно. «Дуки», что в переводе с чеченского означает «самый» так в семье в детстве называли Джохара Дудаева.

ДУКИ

С Джохаром Дудаевым до съёмок наши пути никак не пересекались и надо было искать особый подход, чтобы этот подозрительный человек в такой напряженный момент своей жизни вдруг доверился незнакомому кинематографисту из Москвы. А Москва, в этот момент открыв свой путь в «никуда», рвала и метала молнии по поводу генерала авиации, который провозгласил независимую Ичкерия.

Все центральные газеты изображали Дудаева монстром, а Грозный рисовался лагерем разбойников, где русский не смел, появиться на улице, его тут же рвали на куски. Надо заметить, что это было за четыре года до начала войны, когда Грозный был ещё вполне мирным городом, а Джохар Дудаев еще не снял погоны советского генерала.

Весь «шухер» устраивала пресса. По заказу или по собственной глупости, сказать мне трудно. Но это один из ярких примеров, когда «свобода» оказала медвежью услугу России.

Я позвонил в Грозный. С Дудаевым соединили запросто.

Приезжайте,- коротко сказал новоиспеченный Президент.

И мы с оператором Юрой Прокофьевым полетели. Что там говорить - кошки скребли. Документалист должен уметь рисковать. Это входит в его профессиональные обязанности. И в шахту взрывоопасную спускаться, и на выброс сибирского газа в тундру лететь. И лезть к Черту на рога, если это нужно для картины. Всё это мы делали всегда, без особой корысти. Истинный документалист должен быть мушкетером её Величества - Правды.

Джохар - все его так называли. Вскоре и мы стали обращаться к генералу и Президенту, «на Ты».

В гостинице мы уже устроились, нас еще в аэропорту встретил его представитель, который должен нас сопровождать днем и ночью безотлучно.

Джохар спросил, что ещё нам от него надо?

Просим разрешения остаться в кабинете и понаблюдать. Обещаем, что мешать не будем, пристроимся в уголочке.

Оставайтесь, - сказал Джохар и пошел к своему столу работать.

В кабинет всё время входили какие-то люди, что-то говорили по-чеченски и уходили. Некоторые оставались и о чём-то спорили между собой. Иногда эти

споры доходили до драки, но Дудаев на них не обращал внимание. Казалось, то, что происходит в его кабинете прямого отношения к нему не имеет. Он сидел за столом в белой рубашке и галстук и что-то писал или отвечал по телефону. За его спиной прибитый к стене зеленый штандарт с изображением волка. Сидел Джохар без головного убора, хотя большинство посетителей были в папах. В кабинете по углам на стульях сидели охранники с автоматами и равнодушно наблюдали за происходящим.

Что делать и что снимать мы не знали. Пресс-секретарь Дудаева вооружил нас бумажкой, где была выписана краткая биография генерала. Сделано это было деревянным военным языком, никаких зацепок она нам не давала - родился в высокогорном селе Алхарой, потом вместе с семьей был выслан в Казахстан, где окончил школу. Потом авиационное училище, служба в стратегической авиации, единственный генерал-чеченец в Советской армии. Женат, трое детей...

Конечно, проще было решиться на очерк. Это такой жанр, когда всё основное описывается словами - в кадре или за кадром, а потом подкрепляется каким-нибудь изображением.

Изображение в очерке играет чисто иллюстративную роль. Но нам хотелось сделать ПОРТРЕТ. А это уже совсем другое дело.

Но пока мы ничего не снимали. Мы смотрели и думали, время от времени ловя на себе настороженный взгляд Дудаева.

Лет тридцать назад в Грозном оказался мой дядя - кочующий по городам худрук драмтеатра. До этого где-то в Средней Азии он преподавал в театральном вузе и воспитал целый курс чеченцев. И вот вместе со своими учениками он перебрался на время в Чечено-Ингушетию и поставил здесь свой коронный спектакль «Ромео и Джульету» по Шекспиру. За что даже получил звание «Заслуженного деятеля республики» и скоро перебрался на Урал, сменяв роскошную квартиру в Грозном на маленькую в Башкирии, где и умер пенсионером в полной неизвестности.

Но в Грозном он всё же оставил о себе память. Джохар жил на окраине Грозного, в доме своего брата на улице Шекспира, дом один. Думаю, что название улицы обязано театру. Вот ведь какие знаки расставляет судьба, не ведая, что творит. И теперь Дудаев жил на улице Шекспира вместе с русской женой Алой.

В первый день мы так ничего и не сняли. А вечером я напросился к Джохару в гости. Под рюмку коньяка, которую он так и не выпил, мы разговорились, и мне даже показалось, что за несколько ночных часов разговора мне удалось сломать лед недоверия. Кажется, он поверил, что я приехал вовсе не за тем, чтобы разоблачать и карикатурить его.

Во всяком случае, на следующий день отношение к нам изменилось. Нельзя, конечно, сказать, что мы стали друзьями, но доброжелательность к себе он почувствовал и дал команду нам не мешать. Теперь начальник охраны - жутко неприятный тип, который вчера смотрел на нас волком, даже изобразил на своей злобной физиономии, что-то вроде улыбки, от которой сразу побежали мурашки.

Сам Дудаев прочитывался не сразу. Небольшого роста, жилистый, лицо бледное, что называется без кровинки. Маленькие тонкие усики, большой

гоголевский нос с горбинкой, а ещё тонкие сжатые губы и колючие карие глаза. Говорил он по-русски с мягким акцентом, голос его всегда ровный и тихий. И только по необходимости он становился резким, командным. При этом Дудаев вовсе не краснобай-оратор.

Джохар давно занимался восточными единоборствами и по утрам работал с партнёром, одним из братьев-охранников. Кстати, этот эпизод мы сняли через несколько дней, с него и начинается картина.

Облик на экране получился легко. Это заслуга техники. Конечно, хороший оператор может светом и ракурсом подчеркнуть те или иные черты. В принципе, внешняя похожесть перестала быть проблемой с момента появления фотографии. Но выстроить живой характер, проникнуть во внутренний мир человека техника не может. Вот почему портрет остаётся рукотворным достижением художника при любом техническом совершенстве.

Итак, мы снимаем Джохара Дудаева в самых разных ситуациях, которые подсказывает нам сама жизнь. Джохар обсуждает с прокуратурой порядок в Ичкерии, впервые встречается на наших глазах с Павлом Грачевым, тогда заместителем военного министра СССР.

Не знаю, понял ли и запомнил Грачев те слова, которые ему в лицо бросил Дудаев, но я снял и запомнил:

- Россия сама не понимает, как мы можем быть ей полезны. Мы очень верные друзья, но очень коварные и хищные враги...

Вместе с Дудаевым отправляемся в тир, где он метко стрелял из своего «Стечкина». Ах, как я жалел потом, что не попросил пистолет на память. Он бы подарил обязательно, но а постеснялся. Потом мы сняли Дудаева на стихийном митинге у Дома правительства и вообще следовали за ним по пятам, а вечером приехали к нему домой. Тут уж мы оттянулись по полной программе. Познакомились с Аллой и сняли её урок русского языка с младшим сыном, поговорили по душам с дочерью студенткой. Старшего сына в доме не было. Он учился в Москве в техническом вузе. Увиделись с ним позже. Когда мы вернулись из Грозного, он заехал ко мне домой с картинами и стихами его матери.

На следующее утро Дудаев дал свой единственный вертолёт, и мы побывали на его родине в горах и сняли безымянные камни на погосте на окраине аула. Оказывается, каждый чеченец должен знать свой род до восьмого колена и ему не надо напоминать, кто покоится под безымянным камнем. Сам Джохар помнит свой род до двенадцатого колена.

Так постепенно накапливался материал. Грозненское телевидение по распоряжению президента предоставило нам съёмки митингов, посвящённые сталинскому геноциду в 1944, тогда вымерло две трети народа и весь род Дудаева по материнской линии. А сами сняли местного барда, он спел песню об этом, которая вошла в фильм, а ещё записали на главной площади города воинственный танец чеченцев - «зикр».

И только после того, как Джохар искренне к нам расположился, я решился взять у него прямое интервью. Здесь он неожиданно раскрылся так, насколько вообще способен раскрыться «чужому» политик, воин и человек.

А потом Джохар читал свои любимые стихи Лермонтова:

- И дики тех ущелий племена.

- Их Бог свобода, их закон - война.
- Верна там дружба, но вернее мщение.
- Там за добро- добро и кровь за кровь.
- И ненависть безмерна, как любовь...

Джохар рассказал, что на Кавказе ценили Лермонтова по особенному.

- ...Мишель одевал на себя красную рубаху, садился на коня и рубился в самой гуще боя. И по описанию очевидцев, чеченцы всегда щадили храбреца. И к большому счастью чеченского народа, я всегда этим козырял, Лермонтов пал не от нашей чеченской пули. Иначе, вы бы нас заклевали...

Тут Джохар рассмеялся, и мне стало как-то не по себе. У него был особенный смех – злой и какой-то горький. А говорил он свободно и доверительно. В фильме на монтаже мне удалось поддержать его монолог фотографиями из его же семейного альбома.

А Дудаев продолжал рассказывать:

- Я видел, что моё место в военной структуре. И я считал бы себя ущемленным, если бы не взял «быка за рога». Самая элитарная часть вооруженных сил авиация. А самая элитарная в авиации это дальняя авиация. Там я нашел своё место...

ВОПРОС:

У Вас положение Гамлета, принца Датского. С одной стороны Вы русский офицер чеченского происхождения, а с другой - чеченец, который волей или неволей должен сейчас стоять против России?

ДУДАЕВ:

- Я не стоял и не стою против России. И убежден, что такое понимание скоро пройдет. Ведь сама Россия с оружием в руках только что боролась против от старых структур.

ВОПРОС:

Вы ощущаете драматизм своего положения?

- Я в этом особой драмы не вижу. Ведь если бы речь шла только обо мне! Один человек, если он здоровый, мыслящий - всегда найдет себе место в любом конце земного шара. И пользоваться всеми благами жизни. Но я себя не могу отделить от судьбы своего народа. Я его частица. А этот народ ущемлен, и был ущемлен в правах. Моя была задача, есть и остается: Свобода вещь слишком дорогая, чтобы попытаться достичь её дешевой ценой. Лучше умереть, чем быть несвободным. Перед смертью у меня никакого страха нет. Есть только один страх, уже давно. Быть больным, беспомощным и умирать вот в таком состоянии... Я себе не принадлежу, и никогда не принадлежал...

Вот таким романтиком или фанатиком это уж посчитайте по своему разумению, предстал передо мной Джохар Дудаев.

В конце картины я написал:

Если Россия не сможет договориться с русским офицером, нас ждут тяжелые времена. Как в воду глядел.

Московское начальство телевидения картину не приняло. Я попытался показать фильм высшему руководству страны, Помню, что удалось добраться до Старовойтовой, которая занимала пост советника Президента по национальным вопросам. Но все безрезультатно.

Никто к моему фильму тогда не прислушался. Зампред Гостелерадио и будущий шеф НТВ даже пренебрежительно бросил: «Это лубок какой-то, а не документальный фильм!» Уж очень ему не понравился «человеческий» взгляд на Дудаева. Тогда все рассчитывали на победоносную войну в три дня. В Москве на верху никто и знать не хотел об особом чеченском менталитете.

В общем, фильм пришелся не ко двору Ельцина и показали картину не в лучшее время. Мало кто его видел, и своей роли в истории взаимоотношений с Чечнёй к сожалению не сыграл.

А портрет остался.

ДОРОГА В АД

Впервые я столкнулся с монтажным фильмом на серии «Летопись полувека». Год моей серии был 1946. Для меня этот фильм, где я не снял сам ни одного кадра, был поворотом в понимании документалистики вообще. Именно тогда я понял, что даже монтажный фильм, сделанный из «чужого» материала может выразить твоё отношение к жизни и создать образ времени. Ни один фильм не дал мне так много «открытий» и практических, и теоретических. Судя по многочисленным статьям и отзывам, он и моим коллег дал очень много.

Можно даже выразиться более откровенно. Именно на этом фильме я окончательно расстался с зеркальным отражением жизни на телевидении и стал искать пути художественного творчества на документальном экране. Здесь я понял, наконец, спустя целых десять лет работы в телевизионном кино и что такое монтаж, и что такое «контрапункт», и где кончается «хроника» и начинается строительство Образа. Тут впервые я перестал завидовать театру и прекратил считать себя неудачником.

Когда началась чеченская война я и не предполагал, что в самый её разгар в 1996 году мне снова придётся заняться этой темой. И потом три года я только и буду делать фильмы о войне. Сначала на том материале, который привозил корреспондент, а потом и сам отправился с ним в Чечню, чтобы сделать последние пять картин. Мы называли эту серию из пяти фильмов «Кавказский крест», хотя, по сути, могли так назвать все тринадцать.

А начиналось всё с «Дороги в ад».

Александр Сладков военкор Российского телевидения работал в Чечне. Он делал короткие сюжеты в новости, а весь съёмочный материал откладывал про запас. Накопилось огромное количество пленки, частично использованной в эфире, но большая её часть осталась лежать бесформенной кучей, и сам Сладков мечтал только об одном, чтобы материал, полученный буквально кровью не сгинул, не был стёрт, как это часто бывает в информации.

О большом, настоящем кино он ещё не думал и, только через некоторое время понял разницу между репортажем и фильмом и, конечно, заболел документалистикой. Думаю, что это надолго, даже на всегда.

Сложность в нашей работе заключалась в том, что надо было уйти от холодной информации и создать полноценный и яркий образ события, не потеряв телевизионной правды.

Так мы решились на форму дневника военного корреспондента, сохранив даже в некоторых случаях новостные «стендапы». Рассказывали о войне с конца декабря 1995 по середину января 1996. Это был самый первый период войны, самый дикий и самый страшный. На штурм Грозного были брошены необученные новобранцы. Чеченцы были подготовлены к войне Дудаевым гораздо лучше. Российские же политики и генералы допустили страшный промах.

Но солдат был не виноват, он сражался под пулями за свою жизнь и за Родину. А власть и «общественники» призывали к войне за какой-то конституционный порядок. Кровавая каша заваривалась на лжи и чьих-то корыстных интересах. В армии это чувствовали от солдата до генерала. Видел и чувствовал это и Сладков. Об этом он говорит в открытую в фильме.

Но кроме кровавой неразберихи, надо было показать ещё сметенную душу русского солдата. Героическую и беспомощную в эти дни. Очень важно было найти особую интонацию рассказа корреспондента, который привык барабанить новости, а тут нужен был Хемингуэй. Новые слова и новая интонация далась Сладкову непросто. Но за то появился свежий образ военкора с его окопной правдой которому безусловно поверил зритель.

Начальная фраза Сладкова в фильме:

- Тогда, 11 декабря, ближе к вечеру, мы стояли на трассе Ростов - Баку, местные говорят «Бакинка», и снимали. Шла броня. Всем парили мозги на счет Конституции... Мы так и думали - пугнем чеченцев всей мощью и будет порядок. А на указателе какая-то падла нацарапала: «Добро пожаловать в Ад». Я помню ещё пошутил на счет благих намерений. Может у кого-то они и были. Не знаю...

Так начиналась Первая Чеченская война. Так начинался и наш фильм. Хроника уже была бита новостями. Неизвестна была интонация текста. Мы её долго искали, требуя от себя предельной искренности.

Но важны были не только кадры и факты, надо было найти звучание слова и стиль комментария. Это были не «новости». Война шла уже почти год и люди устали от кровавой бойни на экране и отворачивались от телевизора, когда начинался очередной репортаж. От нас требовались уже не просто факты, а образы, которые могли тронуть сердца людей.

После вывода титра названия фильма «Дорога в Ад» в первом эпизоде в городе готовятся к обороне. На площади чеченцы пляшут свой воинственный танец «Зикр». Окна нижних этажей дворца «Дудаева» закладывают мешками с песком. Сладков в кадре, перед дырцом на площади нарочито грызёт семечки (этого кадра, конечно, не было в «новостях») и кричит оператору:

- Димыч! Наводи свой фокус. Стендап!

Такое использование телевизионного приема из «новостей» позже критикам покажется излишним, якобы это снижало «художественное» достоинство картины. А мне кажется наоборот. Постоянное присутствие корреспондента в кадре только укрепляет «эффект присутствия» и время «прошлое» становится «настоящим».

... Перед Новым годом авиация начала бомбить город. Без особого разбора.

Текст Сладкова за кадром:

- Мы материмся и качаем «новости». А новости наши вот такие:

И мы видим жуткие кадры сгоревших машин, раненных кричащих людей.

- ...Кошмар! Вьетнам какой-то! Мой дед на бойне был летчиком, отец летчик, сам я восемь лет прослужил в авиации и знаю, для чего она предназначена. Но вот тут - сплошная лажа. Ну, не хотят они с нами жить. Что ж, всех пустить «под замес»?!

В этих словах всё настроение фильма. Неприятие этой войны и невольное сочувствие чеченцам, защищающим свою свободу. Так в те дни казалось не одному Сладкову, так думали в стране многие.

Потом всё изменится и у народа, и в нашем настроении и в нашем фильме. Но по правилам драматургии «первый» фильм это «завязка» и мы не в праве показать, что зрителя ждёт впереди. Хотя к моменту работы над серией нам многое уже стало ясно.

Сладков за кадром бросит фразу:

- У меня и сейчас полста вопросов. К себе, и к Господу Богу...

По тротуару идут толпы беженцев. Среди них хромает маленькая собачёнка с перебитой лапой. Этот кадр станет одним из сильнейших символов фильма.

Текст за кадром:

- Человек грешен, я понимаю. Но за что собаку?!

На площадь из разбитого дома выкатили пианино. Солдат стоя отбивает на клавишах примитивный мотивчик:

«Чижик-пыжик, где ты был? На Фонтанке водку пил...»

Я прошу композитора фильма Максима Кравченко сделать из «Чижика» несколько разных вариаций. Он сначала даже не понимает задачи. Как в трагическом сюжете о войне можно использовать такую легкомысленную песенку.

«Выпил рюмку, выпил две – закружилось в голове».

Примитивный мотивчик, ставший контрапунктом страшному изображению, создал особый колорит в картине, который нельзя выразить ни изображением, ни словом.

Конечно, в дальнейшем Максим написал музыкальный образ для всей серии. В фильмах прозвучал «Собачий вальс», «Соловей, соловей пташечка» и вообще я считаю, что Кравченко сделал так много для моих чеченских фильмов, что я думаю без него их просто бы не было. Именно музыкальное решение часто глубже раскрывает мысли и чувства, которые нами движут, но мы порой не находим для них нужных слов и кадров.

Постепенно вырисовывалась композиция картины и главная идея.

Мы хотели создать образ современного русского солдата и поклониться ему до земли. Делаем это в форме фронтового дневника.

Текст Сладкова за кадром:

- 7 января. Консервный завод. Ставка 8 армейского корпуса. День и ночь бухают минометы. Я спросил тут у бойца – что, мол делаете?

Работаем по Дворцу...

Слово-то какое «работаем». Стволы почти под прямым углом. Значит, мины ложатся рядом. В чем счастье минометчика? В том, что он не видит, кого убивает. В чем счастье пехоты? В том, чтобы вернуться из боя на своих двоих.

12 января... Командный пункт группировки. Подбираемся шаг за шагом к Рохлину. Ведь его никто, никогда не видел. Что он скажет? И вот перед нами первое интервью командующего:

Синхрон генерала Рохлина:

- Моя служба в основном проходила в Заполярье. Таджикистан, Афганистан, горячие точки на Кавказе. Это третья моя война. Шесть лет я воюю. Это больше, чем шла Великая Отечественная война. К великому сожалению, я ни в коем случае не горжусь своими победами, а испытываю величайшее чувство неудовлетворенности и досады, что это всё творится в России.

В картине много солдатских сцен, эпизодов войны, неподготовленных интервью.

Сладков с горечью признается в тексте:

- Я, как придурок, лезу в душу солдата, только что вернувшегося из боя.

Синхрон солдата:

- Я не могу вам сказать, какие чувства. Одно только скажу - тяжело нам здесь. Всё.

Сцены боёв сняты бесстрашным Вадимом Андреевым. Он лез в самое пекло, хотя сам прихрамывает и ему тяжело ходить даже по ровной земле. В Чечне зимой грязь непролазная, он даже потерял сапог, еле нашли замену, сорок шестого размера. Во время штурма дворца ранили его ассистента Сергея Кукушкина. Объектив его камеры чеченский снайпер принял за оптический прицел. Счастливый Кукушкин, с перебинтованной головой и чудом уцелевший говорит на камеру:

- ...Эту пулю я запомню на всю жизнь.

Конечный эпизод фильма:

Вертолет с ранеными летит над Тереком. Вповалку на полу лежат солдаты, и не поймешь, о чем они сейчас думают. Сладков лежит рядом.

Текст за кадром:

- ...22 января. Возвращаемся. Теперь я знаю, что такое война, но не знаю, зачем она. Спать не могу. А засыпаю, как убитый.

Как бы в сне возникают кадры мирного домашнего праздника в чеченской семье. Танцует лезгинку маленькая девочка. Молодой русский солдат, сидя на танке держится за голову.

Грустно звучит «Собачий вальс», разбиваемый какофонией рояльных аккордов.

Камера медленно плывёт над дорогой войны.

Текст Сладкова за кадром:

- ...А через несколько дней мы снова шли по Грозному, Но это уже другая история.

Так заканчивался фильм «Дорога в Ад», ставший пилотом серии, которая потом делалась целый год. О первой войне были сделаны ещё две картины: «Собачий вальс» и «Вся война». О второй Чеченской была выстроена продолжение серии «Настоящая война» из пяти фильмов.

После Будёновска и Кизляра, и особенно после нападения Басаева на Дагестан, коренным образом изменилось в обществе отношение к нашей армии. Россия снова полюбила своего защитника.

Изменились и наши картины. Но форма осталась неизменной.

Третья часть серии «Кавказский крест» требует отдельного разговора. Это была уже не «монтажная», а съемочная работа. Мне пришлось даже «тряхнуть

старинной» и отправиться в Чечню самому. Материал давался трудно, и один корреспондент с оператором справиться не могли.

Саша Сладков одел меня в форму с ног до головы, и в Чечне меня сначала приняли за генерала-инспектора. На «вояку» я уже не тянул.

КАВКАЗСКИЙ КРЕСТ

Это самая глубокая по смыслу и самая сложная по форме часть чеченской серии. Война уже официально закончилась, и полагаться на динамику событий было нельзя. Дневниковый принцип уже не работал. А в условиях статики, когда события не развиваются во времени, картины надо было решать по другому. Конечно, и события были, и время шло. Но ни действие, ни время не могло уже быть конструктивным элементом драматургии.

А серия предполагалась большой по телевизионным меркам. Пять – число, конечно, произвольное. Как и чем можно объединить эпизоды фильмов между собой. Здесь решали деньги и время на производство. Министерство Печати раздобрилось и выделило специальный «гранд». Никаких творческих оправданий числу «пять» не было. Однако, именно пятью картинками надо было смоделировать пространство темы, исчерпать идею и построить целостный образ. Кроме того, поднять авторитет армии.

Хотя это совершенно не волновало заказчика.

Сейчас вероятно нет смысла рассказывать, как снималась эта картина, важно понять, как она сложилась в окончательном виде. Соединение кадров, монтажных фраз, эпизодов, написание дикторского текста в художественной форме потребовало виртуозной работы авторов. Важную роль сыграла и работа художника-графика, озвучание шумами и музыкой.

По жанру это очерк, а по существу – драма.

Фильм первый «МУШКЕТЁРЫ»

Изменился характер войны. Боевики разбежались по лесам и горам. Часто днем представлялись мирными жителями, а ночью нападали из-за угла. В разбойничьих «схронах» оружия было полно, в лесу и в городе минные растяжки, деньги в Чечню для террора лились из-за границы рекой.

И воевать на этой «партизанской» войне нам пришлось по-особому. На смену плохо обученным новобранцам пришли профессионалы-контрактники. За плечами у каждого из них была не одна война. На Западе их называют «псы войны», а у нас попроще – «контрабасы». Надо было придумать название, и Сладков предложил «Волкодавы», но остановились на романтическом «Мушкетёры».

В этой картине мы решили обозначить «территорию войны», учитывая особенно то, что зритель мог и не видеть предыдущих серий, ведь в эфире их подряд так и не показали.

Встретились с лётчиками и разведчиками, с минёром и даже полковым батюшкой. Фильм делался с высоты «птичьего полёта». А заканчивали эту картину уже в Москве, куда трое «мушкетеров» приехали за специальным обмундированием, которого не бывает на военных складах в Чечне, а так нужно для обычной работы разведчиков. В интервью у вокзальной стойки, ребята

выложили свое жизненное кредо. Мы спрашивали, что дала им война? Каждый отвечал по своему, один даже вспомнил японского философа:

- Если ты не встретил за всю жизнь препятствия, считай, что твоя жизнь не состоялась.

Они научились драться и защищать. Стоять плечом к плечу и отвечать за жизнь друга. Непростой урок!

Фильм получился жесткий, в зрителя он вцепился зубами «мертвой хваткой» и держал до самого конца. А нас настроил на продолжение разговора в последующих сериях.

Фильм второй **«ОДИН ПОЛК».**

Живём в палатке, привыкаем к солдатскому быту и присматриваемся к будущим героям. Полк большой, знаменитый 10 лет был на Афганской войне и в Чечне с первого дня. Это про них сказал Хаттаб, пока еще был жив: «Я бы взял Грозный, даже Ханкалу за два дня, если бы не один полк...»

Значит, ребята здесь подобрались крепкие. Нам надо отбирать героев, к сожалению всех не снимешь.

Солдатское утро начинается с восходом солнца. Крики дежурных:

Вторая рота ! Подъём!

Третья рота...

На ветру играют два флага: Государственный и флаг ВДВ.

На плацу батюшка причащает новобранцев.

Саша из Орла. В десантники напросился сам. Думал с парашютом прыгать будет, а определили писарем. Грамотей! Рассуждает с расстановкой. Закуривает и говорит в кадре:

- Это жизнь, что поделаешь. Русский народ связан с армией неразрывно. Еще славяне начинали воевать. Так вся наша история и пошла. Война, как визитная карточка нашего народа...

Через несколько минут, на наших глазах в лагере, шальная пуля ранила парня.

Остановили кровь, вкололи прапидол и в санбат на Ханкалу.

Так «весело» начинался наш первый день съёмок. Через неделю, когда мы снимали уже госпиталь, парня собирались выписывать. Вроде всё обошлось.

Наш следующий герой веселый парнишка, этакий сказочный русачок из деревни «Большие избища». Зовут Алёша:

- А я не понимаю, как можно стрелять в живых людей, лишить жизни кого-то. Их же, как и меня, мать растила, одевала. Стараюсь не попасть под шальную пулю. Чтобы вернуться целым и невредимым. Вот как пришел сюда, так чтоб и уйти...

Полк почти каждую ночь уходит на боевое задание. Между Грозным и Ханкалой даже куст стреляет. А днем, как ни в чем не бывало, разбивают солдатики ноги строевой подготовкой.

Эпизод на плацу.

- Здравствуйте, товарищи десантники!
- Здравия желаем, тов.. гвард... старшина!
- Хорошо отвечаем!
- Служим отечеству...

И шаг держат, и песни запевают. Сразу и не поймёшь, что кругом война. А парни учатся выживать и убивать.

Офицер в кадре /тут фамилии называть не принято, не безопасно/ :

- Попали мы один раз под «град». Контужен был. На пять минут контроль потерял. Что, где, почему – ничего не соображаешь. А вот начальник артиллерии при мне сгорел. Один майор, я ему только прикурить дал, падает ко мне без двух ног. Куда бежать, чего делать? Вот так всего колотит. Чувство страха прошло через недельку. Но неделю коленки дрожали. Это даже не вопрос...

Текст за кадром:

- Старики говорят, что на войне без страха нельзя. Пуля еще в стволе, а ты её уже шкурой чувствуешь.

Монолог мы поддерживаем кадрами его боевой службы, а за кадром текст:

Оттрубил своё в Афгане, в Чечне без роздыху уже два года. С женой, говорит, в переписке. Дети отца забыли. Капитан, а называет себя дедом. Значит, опытный, старый воин.

Влад продолжает свою историю:

- ...Бывают такие случаи, когда вся твоя профессиональность приходит в непригодность...

Мужик красавец. В Голливуде с него наверное бы героя слепили, в каком-нибудь боевике. А он тут гроши считает, чтобы дом построить, и мать из Средней Азии в Россию выписать. Такая вот у нас «бытовая» история.

Но главную «роль» возьмет на себя в нашей картине молодая, красивая, в белоснежном халатике блондинистая Татьяна. Старший полковой повар.

Эх, Таня, Танечка, Танюся! Королева ты наша! Только ни один малый не решится в глазки твои заглядывать. Знает, отшибёшь с ходу и вообще у смерти на виду отношения между людьми чище.

Татьяна говорит, посмеиваясь в кадре:

- У нас мужики все хорошие. У них только один недостаток, рано женились!

Дома жизнь у Татьяны не сложилась. Вот уже четвертый раз она здесь, в длительной «командировке». Кашеварит всюю! И командует парнями на кухне, чтоб, не дай Бог, котлетки не подгорели.

Удобно устроившись на диване в своем подвальчике, Татьяна говорит свободно и открыто, будто соскучившись по «гражданской» речи:

- До недавнего времени жила в палатке. Дождичек капает, зимой холодновато. Потом ребята построили вот это «бунгало». Здесь почти как дома. Квартира отдельная. Правда, тут рядом дивизион. Как начнут стрелять, камешки с потолка сыпятся. И земля дрожит, когда они бухают...

Разведчики вернулись с задания. На плацу проверяют оружие, затворами клацают и беспричинно смеются. Татьяна улыбается и говорит:

- ...Я знаю, рядом со мной надежные люди. Если какая-нибудь заварушка начнется, прибегут первым делом к нам, женщинам. Всегда помогут, всегда поддержат, а если надо будет, всегда спасут.

В свободное время десантура занята хозяйством. Чистят сапоги до блеска, приглаживаются, причесываются. Здесь есть даже свой полковой «кутюр». Парикмахерами не рождаются, их назначают по одному в каждую роту.

Запеленатый в простыню на стуле перед палаткой важно восседает зам комбата Нарымыч и командует:

- Ну, давай! Снимешь с боков, над ушами, сзади тоже, чуб не трогай, кант после наведёшь...

Эпизод в парикмахерской параллельно монтируется с кадрами боевой службы. Командир перед походом строго оглядывает своё войско:

- Вы почему в красовках? Чтобы этого не было...

Снова в парикмахерской. Нарымыч стрижкой доволен, шутит:

- Все девчата, мои будут...

Он татарин из Ташкента. Я спросил его с подковыркой, а считает ли себя русским офицером? Отбрил сразу:

- Это как ты себя в душе чувствуешь. Я в России живу. Всё! И чувствую себя российским офицером. Всё!

Офицеры в строю, друг к другу обращаются по имени-отчеству, как «до революции». За месяц полк двадцать раз выходил на боевое задание.

Спрашиваем. Группировка без вас и дня прожить не может. Вы что, придворный полк? Нарымыч даже обиделся:

- Мы - гвардия!

На территории полка есть своя достопримечательность. Огромный бронированный джип. Рассказывает о нём Сладков в синхроне. Кстати, в этой картине он вошёл в кадр впервые:

- Это джип Масхадова. Этакий «сувенир»! Раньше захватывали гаубицы, миномёты, попадалась разная техника. Но теперь война другая. Гоняются в основном за «главарями». Вот во время такой спец операции захватили этот джип «Шевроле». Весит он примерно 7 тонн и стоит не менее ста тысяч. Но солдаты этого не знали. Уже после захвата пробовали пробить лобовое стекло из снайперской винтовки. Стреляли в упор, но пробить не могли. Пошли только трещины...

Без особой надобности в последних фильмах корреспондент не появлялся. Его голос звучал за кадром. Но снимать с разных точек автомобиль было скучно, и так рассказывать об этом любопытном факте мы не захотели. Образ военного корреспондента уже был закреплён на экране и аромат живого общения сближал нас со зрителем.

В кадре долгий проход колонны солдат. Они возвращались с задания «домой». За кадром музыка. Она звучит напряженно, намеренно не попадая в шаг.

Текст за кадром:

- Все думают, что война это сплошная пальба. Нет. Это рутина. Переходы, посты, засады, отчеты...

- А в голове остаются секунды - когда между жизнью и смертью.

Когда разведчики возвращаются, больше всех радуется пёс «Малыш», это громадная овчарка. Тут в этом особенном полку есть необычные ребята. Эти и одеты не как все, по-спортивному и рассказывают истории необычные.

Виталий - донской казак, мог бы сыграть Григория Мелехова из «Тихого Дона» И глаз ястребиный, и нос с горбинкой прямо литературный герой! По

должности он замкомразведвзвода. По-солдатски «Замок». Молчун, но когда его удалось всё-таки разговорить, бросил не рисуясь:

- О себе как-то мало думаешь. Больше беспокоишься о своих пацанах. Если бы не семья, я, может, о себе и вообще не думал. Вот легионеры там, слышал, говорят. Не поймём что-то. Вроде и платят им мало, а дерутся за свою землю зубами». Страна только этим и ценится. Пацаны идут за Россию, вот именно за Россию...

Из-под текста начинает звучать мелодия песни:

- «Соловей, соловей пташечка, канареечка жалобно поёт...»

Парень в каске, вылитый наш народный артист Андреев, играет в такт пальчиками по автомату. В тесной палаточке ребята сгрудились вокруг Валеры. Он начфин, на компьютере подсчитывает «боевые». Москва вдруг скостила выплаты за риск. Все переживают за свои «кровные». Думали, даже война остановится. Не остановилась...

Снова песня:

- Раз – поёт. Два – поёт. Три – по-ё-ё-ё-т...!

Перед походом ротный Сергей, мужик двужильный, не разговаривает, а ревёт на своих ребят. И рожу корчит страшную. От него ни одна мелочь не скроется. Проверит каждый затвор, каждую каску.

Текст за кадром:

- В лагере настоящий «саяуга», а в бою «нянька». На мины первым идет, впереди минёра.

Солдат рискует два года, а Комбат - всю жизнь. Игорю тридцать три. Возраст Христа! Это его ждёт бандит в прицеле, в первую очередь.

Кто-то считает, что на войне сапоги чистить необязательно, можно не подшиваться и не гладиться. А Комбат сказал:

- Сними десантные петлички и ходи грязный, слова тебе не скажу.

В полку молятся на устав. И на счёт этого комбат «академик». Только в одном случае нарушает. На задачу всегда выходит на первой машине. Ему наплевать, что думают «духи», ему главное, что думают его солдаты.

А солдаты думают - ну, как там мои «Большие избища». И ещё они думают, что проигрывать здесь никак нельзя.

Вот что сказал рядовой Алёша уже через несколько дней после первого разговора:

- Война есть война. Поначалу страшно людей убивать. Когда ехал, всё думал, как это я... стрелять буду? В голове не укладывалось.

- А как сюда приехал, сразу всё понял.

- Если хочешь домой живым вернуться, надо стрелять...

Замер у шлагбаума пёс «Малыш».

Полк идёт по дороге.

Между Ханкалой и Грозным. По краю необъявленной войны.

Бесконечная вереница разных, уже знакомых лиц.

Никто не скажет - сколько уходит.

Один Бог знает - сколько вернётся.

Тяжело несёт свою ношу русский солдат.

Звучит марш:

- «Соловей, соловей пташечка, канареечка жалобно поёт...»

Фильм третий. «ЖАРКИЙ»

- Рассказать о войне невозможно,
Философствует в кадре Толь-Толич, начальник госпиталя в Ханкале.

- Можно написать в книгах, кино снять... Но почувствовать её невозможно. Чтобы понять, надо в ней поучаствовать. Потому что война, как говорится, это кровь, гавно, песок и сахар. Здесь смешано всё!

В этом фильме мы расскажем про военно-полевой госпиталь. Победы, удачи остаются там, в полках и ротах. А вся горечь войны стекается сюда, на Ханкалу. С Толь-Толичем мы встречались уже в первую войну, когда шел штурм Грозного, в двух шагах от «дудаевского» дворца. Сейчас он командует здесь и шестьдесят пять девчат у него в подчинении. Роль трудная, но почетная. В бою солдат молится на командира, а когда ранили - молится на врача. Толь-Толич проведет нас по своему хозяйству, с особенной теплотой расскажет про талантливых врачей и про добрых медсестёр. А мы уж разберёмся - какой он сам человек.

Снимать мы начали сразу, в операционной палатке. Только что доставили бойца с перебитой сонной аортой, хирурги спешат с операцией. На нас никто внимания не обращает. Дело идет о жизни и смерти человека. В этой зачуханной палатке стерильный порядок и врачи совершают очередное чудо. Осколочек - меньше сантиметра, на наших глазах достали золотые руки хирурга.

Над палаточным городком все время гудит санитарный вертолет. Толь-Толич взглянул вверх:

- Это к нам!

«Санитарка» тут же срывается на летную площадку.

Танюха Билевич - знаменитый человек здесь в Ханкале. Фельдшер занимается приёмом раненых и ведет эвакуацию. Человек с положительной эмоцией. С ней пообщаешься пять минут и получаешь заряд бодрости на целый день. Ленинградская девочка...

«Жаркий» - пароль командира 106 медбата. Дежурный то и дело вызывает к телефону.

Раньше двух не ложиться, встаёт в шесть. Обстановка тревожная. Несколько раз проходила информация - боевики собираются захватить госпиталь со всем персоналом и ранеными по методу Басаева. Потом диктовать условия. Приходится быть начеку.

За год - 2500 операций. Девять проникающих ранений в сердце! И всех воскресили. Умеет командир подобрать классных специалистов. Да люди сами к нему тянутся.

От боевиков всего можно ожидать. Даже газовой атаки.

Старый служака тренирует девчат:

- Для выполнения норматива номер один, необходимо достать противогаз, респиратор, затаить дыхание, закрыть глаза, одеть и сделать выдох. Так точно. Внимание! Газы!

Девчата весело выполняют все задания.

У каждой своя история. Вот Лена только что получила письмо из дома. Читает, смеётся.

- Дочка моя осталась дома с отцом. Вот в чем дело. Она его и отцом и дедушкой называет. А теперь стала ещё и «мамой» звать. / Смеётся/. Честно говоря не думала, что так трудно будет. Я из военной семьи, отец командир. Всё казалось просто, а на деле оказалось сложнее. Когда сюда ехала, все отговаривали: «Ленка! Чего там тебе девчонке на войне делать?» А я говорила - вдруг там сейчас моих рук как раз и не хватает. Так и получилось. Приехала, а тут лаборантки не было с рентгеном работать. Сначала я ничего не умела. Вот научилась, теперь работаю. И военную присягу приняла...

Не знаю, какой мужик мог от такой красавицы уйти?

На дворе санитарного табора идет своя жизнь. Кто кошку гладит, кто постирушкой занимается. А Толь -Толич важно прохаживается с малышкой. После первой Чечни - Таджикистан четыре года. Потом опять сюда «на высылки». Так что своих детей понянчить не удалось. Привязался к детишкам своего помощника Георгия - Жоры. Шесть лет они воют вместе. Можно сказать одна семья.

- А без семьи тяжело, не спору, - говорит Толь-Толич уже в комнате, - Телевизор, видик, а с некоторых пор увлекся съемками...

На экране крутится концерт Розенбаума. Со съемками этого концерта у Толь - Толича вышла целая история:

- Были у нас тут сборы в Ростове, для руководящего состава. Созвонился с женой. Я вечером в Ростов приехал, она утром. И вечером того же дня мы впервые за 14 лет пошли в ресторан, китайский. Посидели так хорошо, отдохнули. Утром еду на машине, гляжу афишка маленькая на столбе. Остановил машину - точно, сегодня вечером в 19 часов в театре Горького концерт Розенбаума. Я так обрадовался и вечером мы пошли на концерт. Я камеру с собой захватил. Я когда учился, месяца четыре подряд кассету с его песнями крутил. А рядом соседка жила, хохлушка. Так она возмущаться стала - «Толя, а у тебя другой кассеты что ли нет? Я говорю - «Немае, вот эту слушать будем!» Концерт шикарный. Смотрю Сашу пот прошиб, а платка у него нет. Все время за кулисы оглядывается. Думаю, сейчас я ему свой платочек поднесу. Поднялся на сцену с большим букетом гвоздик. Это, говорю от всей медицинской части Кавказского округа, а платочек от меня. Так он пел и моим платочком пользовался...

На экране Розенбаум вытирается платком, а Толь-Толич смотрит и радуется как ребенок.

На площадке перед приемным отделением хирург и медсестра рассматривают рентгеновский снимок. Игорь хирург, а награда у него, как у десантника - « Орден мужества».

И тут мы станем свидетелями самого драматического эпизода в картине.

Привезли раненого солдата. А у него не пуля в ногу, а неразорвавшаяся граната из подствольника. Рвануть может каждую секунду. Вызвали саперов - те только руками развели. Решили оперировать прямо на улице. На всякий случай.

Бригаду одевали, как на задание: Каски, броники... Жора в такой переделке уже бывал, а Игорю пришлось впервые. Первым пошел Марат - анестезиолог. Перед подходом перекрестился. Марат из Казахстана, классный специалист, а

перекрестился неправильно - слева направо, в роде бы и не католик. Потом он скажет, а я этого и не помню. Операцию снимали от начала до конца. Пока эта граната не легла на простыню. Так и не взорвавшись.

- Таких операций в мире было штук шесть, - скажет Толь-Толич - Вот одна случилась у нас.

Он говорит об этом с нескрываемой гордостью.

- Я участвовал, грубо говоря, в четырех войнах. Мои дети не должны видеть то, что я видел. Война, конечно, многому учит. Но ведь учит на крови.

Потом помолчав добавил:

- Если бы по новой начинать, я бы, наверное, такой же путь себе и выбрал. Не знаю почему... Но я любому могу сказать, что долг свой Родине я отдал...

Прилетает вертолет. Грузят раненого. Медбат строится, как на парад. Звучит такая знакомая музыка. И такая незнакомая.

Ребята начинают песню:

Здесь птицы не поют,
Деревья не растут,
И только мы плечом к плечу
Врастаем в землю тут.
Девчата подхватывают:
Горит и кружится планета.
Над нашей Родиной дым.
А, значит, нам нужна одна победа.
Одна на всех, мы за ценой не постоим.
Нас ждёт огонь смертельный.
И всё ж бессилён он.
Сомненья прочь, уходит в ночь отдельный,
отдельный медицинский батальон,

ОТДЕЛЬНЫЙ МЕДИЦИНСКИЙ БАТАЛЬОН...

Две другие картины «Флагман» и « Две истории» завершают серию «Кавказский крест».

МИХАИЛ ГОРБАЧЕВ

Есть расхожее представление, что документальный фильм «легкомысленный» по природе. Получил тему и назавтра уже снимаешь. Вот игровое кино делается годами, там вынашивается замысел, расписывается сценарий, десятки людей копошатся в работе... А тут, прочёл пару газетных статей. Ну, поговорил со знающим человеком и всё. Вперёд и с песней.

Конечно, бывает так, что и документальное кино вынашивается годами. Когда фильм зреет долго и составляет определённый итог всей предыдущей жизни. Я предпочитаю именно такие картины. Они строятся не на хронике событий, а на долгом и мучительном размышлении.

Я не случайно взялся делать фильм о Горбачеве. И дело даже не в том, что мы учились вместе в Университете на юрфаке, а скорее потому, что он дал имя нашему «непроявленному» поколению, дал имя нашей слабости, и нашей силе.

Собственно говоря, к этому фильму я подходил трижды.

Сначала, когда Горбачева сделали Генеральным секретарём, потребовалась его «визитка» для Франции. В две недели надо было сделать фильм, хотя делать его было буквально не из чего.

До своего воцарения Горбачев не любил сниматься. Было несколько официальных репортажей и даже путевой фотографии не нашлось.

Мы поехали к нему на родину, в село Привольное. Это Краснодарский казачий край, там он родился, окончил школы и ещё жила его мать.

Но Горбачев категорически запретил её снимать. Она плохо себя чувствовала и очень нервничала от назойливых визитов корреспондентов. И нам вся деревенская «одиссея» почти ничего не дала, если бы двоюродный брат Горбачева не сжалился, видя наше бедственное положение, и не принес старую, ещё довоенную фотографию, где Горбачев был снят с дедом и бабкой, в семилетнем возрасте, где-то на базаре.

На снимке босоногий мальчишка. Он так серьёзно и с таким отчаянием смотрел на мир из того времени, что я сразу успокоился. Это было открытие. Это была исходная точка для понимания его характера. Сразу стало легко работать.

Уже потом это фото обошло все западные издания, правда, никто так и не сослался, что это один из кадров нашего фильма.

Визитный фильм сделал своё дело, хотя в творческом отношении ничего из себя и не представлял. Потом уже, в период блистательного взлёта Горбачева я к нему близко не подходил. Вокруг суетились другие. Их было много.

В начале декабря девяносто первого года меня пригласил «наверх» Егор Яковлев, тогда Председатель Гостелерадио и предложил сделать фильм о последних днях президента.

Это было уже после Путча, и все понимали, что дни Горбачева-президента сочтены. Но никто не знал, когда именно это случится. На всякий случай Яковлев уже договорился с американцами. Здесь была высокая дипломатия. Егор был человеком Горбачева и боялся, что с Ельциным не договорится, и поэтому решил защититься международным проектом.

Янки, как всегда, гнались за сенсацией. Им нужен был фильм в момент отставки, и никакая история их естественно не интересовала. Но Горбачев поставил условие. В Кремле с ним будут работать только русский режиссер и русский оператор.

Всю последнюю неделю президентства с утра до ночи я просидел вместе с операторами Юрой Прокофьевым и Димой Серебряковым в кабинете генсека, куда прежде нас не подпустили бы на «пушечный выстрел».

Михаил Сергеевич сразу узнал во мне одноклассника. Для него это были тяжёлые дни и то, что рядом находился «свой» человек, словно посланный к нему из юности, думаю, как-то облегчало его положение и упрощало мою задачу.

Он находил любой предлог, чтобы перекинуться парой неофициальных фраз. А я старался снимать всё, не жалея пленки.

Мы снимали, а американцы в гостинице монтировали. Для этого привезли три монтажных, два десятка специалистов и знаменитого ведущего Теда Копполу, который должен был взять у Горбачева финальное интервью.

Полчаса американского фильма «Как уходил президент» Америка и весь мир увидели на следующий день после отречения Горбачёва. Фильм получился хроникальной игрушкой без претензий на какую-либо мысль и главное без попытки создать образ необыкновенного живого человека. Впрочем, весьма профессионально сделанный и ловко откомментированный Копполой, который по всем американским правилам постоянно мотался в кадре. Честь ему и хвала. Но к искусству экрана это не имело никакого отношения. По моим, очень поверхностным наблюдениям, искусство вообще американцев волнует только на аукционах.

Когда я заикнулся о своем фильме Яковлеву на следующий день после события, Егор сказал, что мой фильм уже никому не нужен, а снятую пленку могу положить к себе в диван до лучших времён. Что я и сделал. А пленка, отразившая по минутам последние дни Президента Советского Союза, пролежала в моём диване десять лет и к величайшему удивлению сохранилась.

В две тысячи первом году Российское телевидение предложило мне сделать свой фильм, и я поблагодарил судьбу и свой диван за счастье осмыслить то, что я не мог, конечно, сделать в момент самого события. Мы снова встретились с Михаилом Сергеевичем и вспомнили то, что произошло с ним и со всеми нами тогда и что происходит теперь.

Фильм «Михаил Горбачев - сегодня, десять лет спустя» для меня особенный. Не только потому, что перед глазами был весь последующий период, который расставил акценты иначе, чем в момент события, но еще и потому, что делался на другом витке моего понимания профессии.

Мне хотелось не просто рассказать о Горбачеве на фоне эпохи, я хотел разобраться в человеке, который вольно или невольно изменил весь ход истории и жизнь каждого из нас. Строить образ видного политического деятеля сложно, потому что он всегда скрывается под маской роли, которую играет в политике. Сколько сил уходит у человека, чтобы построить определенный «имидж»! И расставаться с ним ему не хочет до самой смерти. А документалист мечтает приподнять завесу тайны личности любыми доступными ему средствами. Если не позволяет изображение на помощь приходит слово, музыка, ассоциативный монтаж. В общем, правдами и неправдами надо открыть и живописать человека.

Конечно, портрет Горбачева в картине, это моё личное представление о нём. И я нигде не скажу, что я объективный наблюдатель. Нет. Это мой Горбачев. Тот, которого я знаю с юности. Тот, которого я люблю, несмотря на все «исторические» ошибки. Даже более того, я думаю, что его ошибки это ошибки мои, моего поколения.

Мне всё казалось, что люди вокруг не отдают себе отчета о масштабе события. Как-то слишком обыденно реагируют на то, что на их глазах поворачивается колесо истории. И поэтому мучительно искал слово, сравнение, которое соответствовало бы тому, что творилось в моей душе. В памяти всплыл гоголевский образ русской тройки:

«Куда несёшься ты? Дай ответ. Не даёт ответа...»

И как бы в продолжение зазвучал вопрос в фильме:

- Почему Россия выбрала кучером сельского паренька, и так же вдруг сбросила его однажды с облучка и помчалась дальше?

И сам же себе отвечаю:

- Чудит, Россия! Ох, как чудит!

И повторю ещё раз в картине:

- Ох, как чудит!

Найти более ясный ответ я тогда не мог.

Мы встретились снова уже в «фонде Горбачева» и поговорили «по душам». Началось с того, что я показал ему запись его рукой на книге, которую он сделал буквально через минуту после того, как он подписал отречение в прямом эфире. Той же самой ручкой:

- Дорогой Игорь! Всё продолжается! Обнимаю...

25. 12.91.

И добавил улыбнувшись: Да не волнуйся ты так!

Он был внешне спокоен, а я действительно волновался.

Вот об этом мы и стали вспоминать с самого начала.

Горбачев внешне мало изменился, и в этом была определённая трудность. Зритель должен был понимать, что он говорит сейчас, а что было тогда. Использовали титр фильма: «Сегодня – десять лет спустя». Не думаю, что это было идеальное решение, но лучшего в голову не пришло.

Прежде всего, хотелось сохранить тот материал, который никто не видел. Где каждый кадр был историческим. И вместе с тем сегодняшний Горбачев был, несомненно, глубже и мудрее того прежнего. Вот в поисках этого баланса и складывалась структура картины.

Я старался нарисовать портрет, создать образ.

Можно ли сделать «словесный» портрет? Можно. В криминалистике. А на экране не получится. Портрет это сияние души человека, а не изображение формы.

Конечно, слово играет свою роль, а особенно интонация. Но есть ещё и улыбка, даже пол-улыбки. Есть поворот головы, прищур глаз, движение руки, есть тысячи простых физических действий, которые помогают понять человека.

Естественно, факты биографии характеризуют личность.

Михаил Сергеевич в разговоре «сегодня» вспомнил, что он впервые увидел паровоз, когда ехал поступать в московский Университет. Как много обнажает такая деталь!

А тогда «десять лет назад» он рассказывал, как открыл для себя великого австрийского композитора Малера, всего несколько дней назад в симфонии он услышал то, что происходило сейчас в его душе. Ну, как было не воспользоваться музыкой начала столетия, чтобы раскрыть трагедию конца двадцатого века.

А ещё в эти дни он читал трагедию Толстого «Царь Фёдор Иоанович»:

- ...Какое несчастье для России, что в смутное время на троне оказывается слабый правитель...

Горбачёву даже в голову не пришла прямая ассоциация! Я внимательно смотрел ему в глаза - нет, он вовсе не собирался проводить аналогии, он не

считал, что ситуация сходная и рассуждал о царе Фёдоре между делом. А в картине я позволил себе акцентировать это мгновение. И думаю, что был прав.

Так из отдельных деталей, «тонких» компонентов, цвета и музыки складывается внутренний мир героя.

Мне говорили потом, что до моей картины иначе представляли себе Первого Президента. Для зрителя официальный портрет вдруг приобрел понятные человеческие черты. А разве не в том забота художника, чтобы невидимое сделать видимым, а неясное прояснить?

Я поражаюсь спокойствию Горбачева тогда в Кремле, и поразился еще больше на просмотре, когда увидел в темноте зала Дома кино, как заблестели глаза этого необыкновенно сдержанного и мужественного человека. Всё-таки мне удалось пробить броню.

В конце разговора /ох, как не хочется называть это сухим термином «интервью»/ Михаил Сергеевич сделал ещё одну надпись на той же книге, прямо в кадре:

-Дорогой Игорь! Хорошо, что мы снова поговорили по душам! Спасибо! Время, согласишься, подтвердило мою правоту!

Михаил. 10.11.01

Конечно, фильм остался в рамках публицистической модели.

Портрет на фоне эпохи. При этом эпоха отрабатывается на уровне символов, а личная жизнь героя в большинстве случаев остаётся за кадром. «Пограничный» жанр, где публицистика переплетается с документальной живописью, а журналистика стремится к высокому литературному слову, есть весьма выгодная форма для современного телевидения.

ПОДСОЛНУХ

Сначала сама идея показалась мне сумасшедшей.

Мстислав Ростропович!

Поднять такую глыбищу в одной картине?

Гениальный музыкант. Знаковая фигура двадцатого века. А судьба какая! Самые знаменитые композиторы писали для него музыку. Он прятал опального Солженицына у себя на даче и за это его самого и его супругу Галину Вишневскую лишили советского гражданства при этом одна фотография, где великий виолончелист с автоматом в руках защищает в Белом Доме Ельцина обошла весь мир.

Все Дворы Европы и Америки за счастье почитают его молниеносные визиты. Париж, Нью-Йорк, Токио - безостановочные гастроли. Первый концерт в честь открытия Храма Христа-Спасителя в Москве. И вдруг какая-то московская газетёнка поместила о нём хамскую статью, после чего Ростропович наотрез отказал всем российским журналистам.

Вот уже несколько лет он не появляется на нашем телевидении. А моя бывшая студентка, начинающая сценаристка Вера Вольнова, приехала из Оренбурга покорять Москву и решила начать именно с него, с Ростроповича!

Ну, просто бред какой-то...

И вдруг, однажды звонок мне на дачу:

- Мстислав Леопольдович просил Вас приехать к нему завтра в Жуковку.

Поплутав недолго по академическому посёлку, мы нашли его дворец. Нас встретил сам хозяин.

Первый контакт для документалиста значит очень много. Во-первых, герой должен произвести на тебя впечатление, а во-вторых, ты должен понравиться своему герою. Необходимо обнаружить точку «сопряжения». Одна «личность» должна почувствовать другую. Иначе «игры» не будет.

Короткая светская беседа и сразу отказ сниматься. Маэстро занят.

Его жизнь по минутам расписана на несколько лет вперёд. Ни в какой рекламе, он естественно не нуждается. Фильмы уже снимались, а сейчас «БИ-БИ-СИ» подписало с ним особый контракт и т. д. Надо было найти какой-то неожиданный повод, чтобы уговорить Маэстро. И повод нашёлся.

Оказывается, что в начале войны мы жили в одном городе, и наши школы были рядом. Но главное, как удивительно работает память в стрессовых ситуациях, я тут же вспомнил всех актеров драмтеатра - Олегов, Вовси, Куликовский, Побегалов, Агеев, Незнамов... Оказалось, что у нас были общие любимцы, знакомые ситуации и подробности жизни в Чкалове, так тогда назывался Оренбург. Короче говоря, мы быстро вошли в то время и пространство, которые были моим детством и его юностью. И это тут же сблизило нас и потрясло.

В Чкалове-Оренбурге был похоронен его отец Леопольд Ростропович, которого он боготворит до сих пор. Его могилу недавно отыскивали местные архивисты. Власти решили увековечить память о Ростроповичах, открыв в доме, где они жили музей. Слово за слово, и Ростропович принимает решение, неожиданное не только для нас, но и для него самого. Он приносит свой «гроссбух», где расписаны предстоящие гастроли, что-то зачеркивает и что-то вписывает. Три дня по осени он готов провести с нами в Оренбурге, другого времени у него нет, и не будет.

Мы были счастливы. Хотя отлично понимали, что снять за три дня полнометражную картину о таком человеке невозможно. На прощание Ростропович вдруг вспомнил:

- А знаете, как меня дразнили в консерватории? Подсолнух!

Этот цветок всегда тянется к солнцу. И ребята считали, что такая уж главная черта моего характера...

Так родилось название картины, которую мы ещё только надеялись снять - «Подсолнух».

Всю жизнь я старался снимать «простых» людей. Мне казалось, что если человек не испорчен вниманием, с ним работаете легче. Кроме того, моя христианская душа всегда сторонилась знаменитостей. Я держал «Исповедь» Руссо подмышкой и всегда хотелось изобразить жизнь простую, как «необыкновенную».

Естественность и искренность предпочитал всем знакам отличия.. И тут на тебе! Знаменитейшая личность, мировой музыкант, а с некоторых пор, ещё и звезда на политическом небосклоне.

14 сентября 1991 года в 19 часов мы стояли у стойки в аэропорту, где было написано черным по белому - рейс Москва-Оренбург, вылет в 20 часов 30 минут. Оператор Володя Милетин водрузил камеру на штатив с колёсиками, а

по залу спокойно шёл сам Мстислав Ростропович на которого никто не обращал внимание.

Мы начали снимать...

Первое интервью прямо в аэропорту. Спонтанно.

Ростропович рассказал очень много за полчаса, не ожидая вопросов и легко переходя от одной темы к другой. Сразу стало ясно, как с ним работать.

Есть такие особенные люди - редкая находка для документалиста! Они сами легко входят в «роль», сами выстраивают сюжет. Кинематографисту надо лишь поспеть за своим героем, не мешая ему. Эта «артистичность» вовсе не свойственна каждому актеру или политику. В данном случае мы столкнулись именно с таким человеком и поблагодарили Провидение.

Ростроповичу присуща «детская» непосредственность. В жизни он сложный, многозначный человек, способный просчитать на десять ходов вперёд, но это не замечает глаз постороннего человека. Не увидела это и наша камера...

В самолете Мстислав Леопольдович тут же отключился. Оказывается это его многолетняя привычка отдыхать в дороге. И Володя Милетин снял замечательный кадр, как спит Маэстро.

Музыка в фильме звучала только в исполнении Ростроповича и удачно заполняла пластические пустоты кадра. А текст к этому «сну» написал я, уже на монтажном столе.

Несмотря на поздний час, встречали нас в Оренбурге по-царски. Вдруг, какая-то ушлая журналистка задала Ростроповичу вопрос:

- Вы приехали сюда, чтобы сниматься?

Зная амбициозность Ростроповича, я просто обмер. Вдруг откажется от нас?

А Маэстро ей в ответ:

- Я приехал, чтобы встретиться с друзьями и вспомнить юность, - коротко ответил и обворожительно улыбнулся.

Конечно, местные власти решили использовать приезд Ростроповича на полную катушку. И сочинили такой плотный график его пребывания в Оренбурге, что специально выделенного времени для съёмок не нашлось. Все наши замыслы, все расчеты на «интимное» общение сразу рухнули. Нам пришлось снимать по ходу событий.

Поначалу мы пытались поспорить с хозяевами города. Ничего из этого не вышло. Но телевизионщикам не привыкать работать в «фронтовых» условиях. И мы понадеялись на Бога и Ростроповича.

Встречи, выставки, приёмы, опять встречи, снова выставки, снова приёмы... Два дня в диком темпе. Скоро мы убедились, почему Ростроповичу так захотелось побывать именно здесь. Почему свой первый концерт после семнадцатилетнего изгнания, он дал не в Москве, не в Петербурге, а именно здесь, на Урале.

В Оренбурге не считали Ростроповича заезжей знаменитостью, здесь он был своим. В городе его узнавали все, и все радостно улыбались ему навстречу. Казалось и он знает всех. Почему так? Может оттого, что его мать отсюда, коренная казачка. А может оттого, что он много сделал, чтобы поднять музыкальную культуру города.

На всех встречах Ростропович рассказывал о своей юности. Особенно волнительно это было, когда мы подошли к маленькому одноэтажному домику

на Зиминке, улице, где открывался музей Ростроповичей. Я сразу узнал и подъезд и квартиру.

Два лютых года, а зима сорок второго особенно. Я помню, как пробивался с нотной папкой к этому крыльцу и полчаса отогревался у изразцовой печки-голландки, а потом строгая Софья Николаевна, кутаясь в оренбургский платок, учила меня играть гаммы на рояле. Теперь её портрет висел на стене и Мстислав Ростропович всем рассказывал, какая она была красавица. И как он хорошо понимает своего отца, который влюбился в аккомпаниаторшу на первом же концерте....

Ну, кто бы мог подумать, что так повернётся судьба! Теперь я относился к истории Ростроповича с особым чувством. И это сразу понял Володя Милетин. Какое счастье, когда оператор и режиссёр понимают друг друга с полуслова!

Ранним утром мы были на кладбище. Снимали и старались не мешать Ростроповичу, помолится на могиле отца.

А в домашнем застолье в семье Гончарук, которая и создала музей Ростроповичей в своём теперешнем доме, Мстислав Леопольдович рассказал смешную историю, как он женился на Галине Вишневской. Потом он вспомнил и свой первый концерт в Оренбурге, и как спас от холода свою первую любовь, притащив с окраины целое бревно.

Всё, что рассказывал нам и публике Мстислав Леопольдович, было трогательно, смешно и в деталях того времени. Давно и тщетно настаивает его супруга, чтобы Ростропович написал, наконец, книгу своих воспоминаний. Но я думаю, что он её никогда не напишет. Чтобы написать, надо остановиться и посмотреть назад. В том-то и дело, что Ростропович не может этого сделать сейчас. Сегодня он играет в Токио у императора, завтра в Лондоне у королевы, спит три часа в сутки и прилетает в Париж только затем, чтобы сменить ноты для очередного концерта.

- В движение счастье мое, в движение...

Но Ростропович не любит громких слов.

Изображение передать словами нельзя. Даже авторский комментарий пропадает без интонации, не говоря уже о речи самого Ростроповича с его удивительной картавостью и блестящей мимикой.

И только в контексте фильма понимаешь, какой это добрый, открытый и озорной человек. И при этом, может быть, самый счастливый человек на свете.

Конечно, в своё время явится хороший писатель и напишет интересный роман из жизни Музыканта или найдётся великий актёр, который сыграет Ростроповича? Но реального человека современники и потомки смогут рассмотреть только в картине документалиста.

А это уже наше счастье, что мы успели её снять и сделать.

МНОГОСЕРИЙНЫЙ ФИЛЬМ

Как только телевидение стало производить свои фильмы и заинтересовалось собственной спецификой, встал вопрос о создании многосерийной продукции. Конвейер требовал жесткого повторения формы с обязательной периодичностью - ежедневной, еженедельной. На вещании появились циклы и рубрики, в телекино многосерийные фильмы. Если в

игровых фильмах многосерийность диктовал «растянутый» сюжет с одними и теми же персонажами, в документальном кино искали другие основания.

Эстетические проблемы многосерийного документального фильма актуальны до сих пор.

Конечно, многосерийность держится на единстве формы и содержания. При этом тема или, лучше сказать, идея должна развиваться. Это «цикл» в отличие от многосерийного фильма может позволить себе вольные формы и держаться только за единство темы.

Преимущества многосерийного фильма очевидны, недостатки тоже. Обычно не удаётся сделать серию так, чтобы все фильмы были на одном художественном уровне. Особенно в тех случаях, когда это делают разные режиссерские группы.

Конечно, сначала нам и в голову не приходило, что может быть и сто и тысяча фильмов в одной серии. Мы скромно считали, что спектакль на экране может быть в трёх-пяти актах. Я и теперь более всего люблю именно такие размеры. Но при нынешних масштабах это серией и не назовёшь. Просто одна картина в нескольких частях.

Телевидение во всем мире страдает «манией величия». Да простится ему этот малый грех.

ВОЙНА СВЯЩЕННАЯ

Об Отечественной войне я делал много и в разное время. И «Частная хроника времен войны», и «Стратегия победы» /два фильма в этой серии/, «Память о Великой войне». Конечно, это были разные по форме и содержанию картины, и, я хочу сказать, что тема мне известна в разных вариантах. Но в «новое время» надо было сказать то, что не удавалось или не имел права сделать прежде. Конечно, пересказывать все двадцать четыре картины «Война Священная», сделанные на студии «Чистые пруды» фонда Ролана Быкова я не буду. Первые шесть картин мы делали вдвоём с моим учеником, другом, и единомышленником Алексеем Васильевым, потом компания пригласила других, режиссеров и уже они доводили серию до конца.

Эстетические принципы были заложены в пилотном фильме «Брестская крепость».

Работая над фильмом, мы, прежде всего, думали о той молодой аудитории, для которой Война лишь давняя история. С современником надо говорить на его языке. Нам хотелось приблизить войну, заставить зрителя переживать, и сочувствовать не выдуманной истории и реальным людям, победившим в той страшной Войне.

Прежде всего, мы решили отказаться от дикторского текста за кадром.

Текст требует однозначности и устаревает слишком быстро в нашем стремительном времени. Кроме того, молодёжь, особенно нынешняя не доверяет, когда ей навязывают чужие оценки. Поэтому мы и решили только цитировать подлинные документы, отправляясь за ними в глухие архивы.

Старались свести до минимума количество военной кинохроники и бросить все свои силы на создание пластических, музыкальных, шумовых символов и знаков.

Добивались столкновения кадров-символов, кадров-образов их глубинного переплетения с бытовыми подробностями в синхронных репликах очевидцев. Всё ради того, чтобы подняться на новый уровень восприятия темы, которая уже многократно рассматривалась и была на поверхности.

Использовали «клиповый» монтаж изображения и музыки, который должен был заставить молодые поколения по-новому отнестись даже к знакомому материалу.

Песня Ильи Катаева на слова Давида Самойлова «Сороковые роковые» зазвучала по-новому. Невозможные в советские времена православные молитвы органично вошли в структуру картины. Опаленные огнем фотографии защитников крепости, всплывающие как бы из небытия и уходящие в вечность, заставляли внимательно вглядываться в лица воинов.

Потом, в следующих картинах, мы старались не изменять себе. И не изменяли, пока процесс был в наших руках. Но продюсерская воля сегодня выше воли автора и режиссера. Хорошо, когда продюсер твой единомышленник. На сей раз этого не случилось, поэтому не случилось и крупного события на экране.

Конечно, чтобы рассказать обо всей войне понадобилось бы сделать 1418 картин. По одному дню войны на картину. Но этого не случилось по понятным причинам. Цифра 24 взята с потолка. Если бы решились на 48 картин - по числу военных месяцев, - это было бы оправдано и укрепило форму. Если бы решились рассказать о судьбах одних и тех же героев в разных картинах, в соответствии с течением времени войны, тоже можно было бы рассчитывать на более глубокое понимание и военной истории, и характера поколения победителей. Главное сохранились бы те детали, которые уничтожает время каждый минуту.

Иногда мне казалось, что Алексей Васильев, как оператор и режиссер делает чудеса. Фильмы становились памятниками, стихами, песнями о великой войне. Судьбы простых солдат вырастали в символы военного поколения. А каменные изваяния и кирпичные обрушенные казематы, игрой камеры и света оживали. Временами удавалось подняться до уровня высокой поэзии. Недаром в эпиграфе литературной заявки стояли гомеровской трагедии.

Но если бы все ощущения можно было передать словом, зачем тогда ЖИВОПИСЬ, зачем КИНО.

Путь был намечен. Но на телевидении редко кому удастся довести свой замысел до совершенства.

Увы мне! Увы...

Творческие и мировоззренческие вопросы мало интересовали и заказчика, и вещателя. И всё-таки мы благодарны судьбе, что она позволила нам еще раз коснуться святой темы, которая, может быть, одна ещё и скрепляет нацию.

Последнюю картину делал тоже мой бывший ученик Олег Чернов. Это была одна школа, один подход к теме. Но не обошлось без дикторского текста и серия кончается моими словами за кадром:

8 мая 1945 года в Карлсхорсте, это недалеко от Берлина, в мрачном средневековом замке был, наконец, подписан акт о безоговорочной капитуляции гитлеровской Германии. С советской стороны к нему

приложил руку маршал Жуков- великий полководец Советской армии, с немецкой стороны - фельдмаршал Кейтель...

Но разве может вдруг остановиться такая война от одного росчерка пера?

Еще долго русский солдат будет шагать по чужим дорогам, жертвуя собой и собой пожертвовав на плахе войны. За свободу своей Родины, да и всей Европы.

Но, всё-таки, 9 мая, это был славный рубеж истории, когда впервые за четыре года миллионы людей вздохнули облегченно и счастливо.

Они возвращались гордые. По разному отмеченные судьбой на полях сражений, оставляя за собой могилы друзей и врагов, понимая, чувствуя, что совершили великое святое дело. И нет пока этому поколению равного на земле.

Исполнив до конца свой долг , они собирались жить по-новому среди любимых, в любимой стране.

И обалдевшие от радости города распахнулись и засверкали им навстречу.

24 июня в Москве, спустя ровно четыре года и два дня после вероломного нападения фашистской Германии на нашу Родину, ожидался великий парад на Красной площади.

Никто не знал заранее, как он случится.

Над Москвой в этот миг грянула весенняя гроза, холода и веселя солдат всех фронтов, участвующих в этом необычайном смотре. Как будто сама природа отмечала этот день по- своему - пугая и радуясь.

Самые любимые народом и армией полководцы Жуков и Рокоссовский командовали войском.

И к цоканью этих копыт прислушивался тогда благодарно весь мир.

Никому и в голову не могло придти, что после таких горьких испытаний и такой оглушительной победы добра над злом, народы вскоре разойдутся от мелкой брани. И враждой, и страхом снова наполнятся сердца.

Казалось, что Россия трудом и ратным подвигом своим переменяла тогда не только самый ход, но и смысл истории человечества. На века...

Никакая Хроника не может передать всей сладости Духа, который царил в народе в эти мгновения безраздельно...

Я сам отчетливо помню этот день в мельчайших подробностях. Горьких и величественных, смешных, а порой нелепых. Вот тут и позавидуешь режиссёру игрового кино, который, не стесняясь, выкладывает свои чувства, мысли и впечатления на экран. И чем больше хранит память подлинных деталей, тем выше становится произведение искусства.

АВТОПОРТРЕТ на фоне эпохи

Самопознание безусловная основа для документального режиссера. Можно сказать, это единственный инструмент «глубинного бурения» в его руках.

Никакие книги и просмотры не могут заменить этой работы для документалиста.

Документалист не только обязан зашифровать в кадрах жизнь современника. Но и, в пределах возможностей, расшифровать в построенной им картине своё время и характеры своих героев. Как же можно понять и почувствовать чужого, постороннего человека, если ты не знаешь, не помнишь и не понимаешь самого себя. При этом, конечно, нужно уметь моделировать себя в разном возрасте и в разных ситуациях. Автопортрет в пятилетнем возрасте я написал недавно в документальной повести «Гибрид».

Напрягая память, уходя в подвалы подсознания я переселился в 1937 год и постарался воспроизвести все детали и характеры, всю обстановку жизни, которая меня окружала в самом раннем возрасте. Хотя повесть или если хотите сценарий не лишен художественных претензий, отвечаю головой, что эта вещь абсолютно документальная. Конечно, самопознание необходимо всякому художнику. Но часть его творчества иногда даже самая существенная, уходит на придумывание, фантазирование. Документалист наоборот необходимо снижает присутствие фантазии на съёмочной площадке. Он всегда включает себя, своё естество, свои взгляды и вкусы в материал, который снимает, но не должен уходить за границы факта. Чутьочку фантазии только на глубине реального факта. Этим, собственно, он и отличается от режиссера - игрового фильма. Крепостная зависимость от реальной жизни не в тягость, а в удовольствие.

Надо постоянно видеть себя со стороны. Нужно, хотя бы изредка, просматривать и оценивать себя изнутри.

Хлопотная, но интересная работа...

Жизнь - интересная штука. К сожалению, это понимаешь слишком поздно. Иной раз она выкидывает такое коленце, что век не выдумаешь. По природе, я человек застенчивый, стеснительный и мало коммуникабельный. Всё, что я узнал о жизни всё, что я в ней понял, случилось благодаря тому, что я снимал документальное кино. Вопреки распространенному мнению, не литература, не театр, а жизнь учит жизни. А из всех искусств, только искусство телевидения ближе всего подходит к раскрытию тайн общественного бытия.

Документалист не может перестать удивляться и поэтому должен постоянно культивировать в себе «детский» взгляд на жизнь.

Учиться собирать и запоминать детали, которые восстаноят Время, сколько бы не прошло лет, сколько бы не случилось событий. Перед глазами документалиста должна быть открытая книга бытия от самого начала и до самого конца.

Г И Б Р И Д

Начальные главы

ПРОЛОГ

В провале темной сцены - «Рениш» с открытой крышкой. Отдельные предметы мебельного гарнитура черного дерева, купленные у «Мюр и Мерилиза» на Петровке в начале века. Большое овальное зеркало в тяжелой раме. Часы «Павел Бурэ» с боем.

Впереди - кресло, обитое серебристым шелком, и круглый столик на тонких ножках.

Вещи появляются и исчезают. Как воспоминания.

У рояля белокурая пианистка. В длинном бархатном платье, со шлейфом.

Звучат первые аккорды этюда Скрябина.

На публике появляется Знаменитый Артист.

Он одет в концертный смокинг. В руках записная книжечка и трость.

Оглядывается. И читает:

- Это наш бедный «Рениш». В комнате сыро. Особенно зимой. И печка не помогает. Построили дом из какого-то пустотелого кирпича. Стены плачут. А рояль постоянно расстраивается. Слышите? Дребезжат сразу две ноты. И косточка от клавиши «до» отскочила на днях. Придется снова звать настройщика.

У рояля - моя милая мама. Как я соскучился без тебя!

Узнаете? Этюд Скрябина...

Все это было. Было. Еще до Войны.

Ужасно смешная штука, эта история...

Музыка и Пантомима.

На манер театра восковых фигур.

И немного кино.

У НИКИТСКИХ ВОРОТ

- Гулять надо в своем дворе. А на улице могут задавить, - говорит Аня. И мы идем на улицу.

Моя мамина бабушка живет у Никицких ворот.

Никаких ворот на самом деле нет.

Есть просто улица. И по ней ходит трамвай - Аннушка.

И Двадцать второй.

Дом бабушки против театра.

А театр называется РЕ-ВО-ЛЮ-ЦИЯ!

И там я живу, в гостях у бабушки.

Обнаружился я в этой жизни, когда мне было лет пять. Да, верно - пять лет.

Помню - стою на углу Никитской. Там - памятник, а здесь - аптека. Остановка у магазина. Но сегодня трамвай по рельсам не ходит.

Первое мая! Праздник!

На аптеке - портрет. Узнаете? - Самый добрый человек на свете. И самый умный. С усами.

Мимо все бегут с выпученными глазами.

Гремит музыка:

*Утро красит нежным светом
Стены древнего Кремля,
Просыпается с рассветом
Вся советская земля...*

Я держу Аню за руку. Крепко. Боюсь потерять.

Демонстрация!

- Какие мы холосенькие! - говорит какая-то тетя и гладит меня по голове.

На мне бархатный костюмчик, который сшила бабушка из дедушкиного пиджака. И большой бант.

Я стесняюсь. Все на меня смотрят. А тетя протягивает конфету.

На фиг мне нужна ее конфета?!

- Что должен сказать вежливый мальчик? - рассерживается Аня.

И вежливый мальчик говорит:

- Спасибо, тетя.

На бульваре продают уди-уди и мячики на резинке.

Вот такие. Раз - два! Раз - два - три!

Но больше всего мне хочется шарик, который летает.

Вон там стоит дядя на одной ноге, и у него целая куча этих разноцветных шариков.

Красные! Синие! Зеленые!

Я хочу красный. И синий тоже.

Тащу туда Аню - вдруг все шарики кончатся. И нам ничего не достанется.

Вчера бабушка водила меня сюда, в парикмахерскую. Подстригаться на лето.

Я не люблю подстригаться. Потому что волосы потом кусаются.

На кресло положили доску. А на доску я влез сам. Тетя-парикмахер сказала, чтобы я перестал вертеться. А то она мне отстрижет уши.

Тут она взяла машинку и как вцепится!

Я, конечно, заорал.

А бабушка сказала:

- Перестань сейчас же! Ты же мужчина! Возьми себя в руки.

Я, конечно, мужчина. Но зачем за волосы дергать?! Беру себя в руки. И эта противная тетка оставляет мне вот такую челку на все лето.

Бабушка этот праздник не считает. У нее - Рождество и Пасха. Но сегодня она все равно печет пироги. Потому что к обеду соберется вся семья.

А я люблю всякие праздники.

Кипучая! Могучая!

Никем непобедимая.

Страна моя!

Москва моя!

Ты - самая любимая!

Дома я сказал, что это песня про мою бабусеньку.

- Почему? - спросил дядя Жорж.

- А потому, что наша бабусенька - кипучая, могучая, никем не победимая и самая любимая.

- Сам додумался? Или Аня научила?

- Да будет вам, - рассердилась Аня. - Как что, сразу Аня виновата. - И пошла на кухню обижаться.

К Ане придираются, потому что она - неродная дочь.

- Со стола убрать - Аня! Посуду мыть - Аня! Как будто кроме Ани некому.

У меня одна мама и один папа. Две бабушки и два де-душки. Правда, один дедушка уже давно почему-то прохлаждается в Тьмутаракани. И я его живого не помню. Только на этой вот большой фотокарточке.

Очень хороший дедушка! Из его костюмов мне и пере-шивают. А дедушка, может быть, скоро приедет, если его там отпустят. К нему бабушка собирается. Не насовсем. В гости.

У нас большая семья. Тетей и дядей у меня - завались. Но больше всех со мной занимается Аня. Хотя она и неродная бабушкина дочь. Просто, когда у Ани все померли, бабушка взяла ее к себе воспитывать. Тогда она была совсем девочкой. Дядя Сережа говорит, что она и теперь еще девочка. Потому что замуж не вышла. А замуж Аня не вышла, чтобы не бросать бабушку. А теперь и меня.

По вечерам Аня мне читает книжку про тысячу одну ночь. Сказка с картинками.

Дядя Жорж говорит, что сказки - это сплошное вранье. И нечего мне забивать голову. Лучше, если бы Аня меня учила считать до ста.

А я еще не знаю, что лучше. И все равно прошу Аню почитать мне про Синдбада-Морехода.

Мне нравится сплошное вранье.

Я живу или на Никицкой у бабушки. Или в Сокольниках - с мамой и папой. У меня два двора. И два друга. Вовка на Никицкой. И Мишка в Сокольниках. А летом я, вообще, живу в Лосинке, у папиной бабушки и папиного дедушки.

Лето, зима, лето - прошел год.

Зима, лето, зима - еще прошел.

Так и живем.

Чего смеетесь?

СКОЛЬЗКИЙ ВОПРОС

- Эй ты, ивреец! - кричит мне мальчик.

Я не знаю, почему, но страшно обижаюсь и не хочу с этим мальчиком играть. Дома я спрашиваю:

- А что такое иврей?

- Твой папа еврей, твой дедушка еврей...

- Какой дедушка?

- Папин папа.

- А твой папа?

- Мой папа русский, и мама тоже русская - твоя бабушка. У тебя одна бабушка русская, а другая не русская.

- А что значит русская и нерусская?

- Когда вырастешь, все поймешь.

- А иврейцы все плохие или не все?

Мама сердится и не хочет об этом разговаривать.

Мишка мне сказал, что иврейцы пьют нашу кровь.

Я пристаю к дедушке, который у меня иврей:

- Деда, а деда? Ты пьешь кровь?

- Фу, фу, - дедушка всегда так говорит, когда сердится, - кто тебя этому научил?

- Бабушка сказала, что тетя Белла пьет ее кровь.

Тетя Белла - сестра моего дедушки. Она старая, как Баба-Яга.

- Твоя бабушка имела в виду совсем не это. Просто она и тетя Белла не находят общий язык.

Но меня не интересует сейчас общий язык. Мне нужно знать, почему иврейцы пьют нашу кровь?

- Не слушай всякие глупости, которые говорят во дворе. Это глупые люди.

- А Мишка сказал, что ты, скорей всего, - ЖИТ ПАРХАТЫЙ.

Дедушка становится такой красный, как помидор:

- Не смей так говорить. Фуй! Фуй! Твоего Мишку надо забрать в милицию.

Я хочу смягчить обстановку:

- А собаки бывают ивреи?

- Какие собаки? - не понимает дедушка.

- Мишка еще говорит, что пудель у соседей - это иврейская собака.

- Ходи сюда, - говорит мне дедушка, - никогда не повторяй, что говорит тебе твой Мишка. Он просто невоспитанный мальчик. Фуй!

Если у меня один дедушка иврей, а другой русский, тогда я - русский или иврей?

Если у меня одна бабушка русская, а другая бабушка *иврей*, тогда я сам кто - русский или иврей?

Если у меня даже папа иврей, а мама русский - тогда что мне делать?

Папин дедушка говорит, что у нас нет теперь ни русских, ни ивреев. Теперь все равны, как обещал Маркс.

При царе ивреев в Москву не пускали. Было ужасное безобразие. Только купцов первой гильдии. Мой дедушка был купец. Но жил не в Москве, а в Минске. И там делал махорку «Тройка» для всей русской армии. А махорка это такой табак, который приличные люди не курят. Приличные люди курят «Казбек». Моя мама курит «Беломор». Дедушка сейчас совсем не курит. Врачи сказали, что, если он будет курить, умрет прямо на улице.

Дедушка не хочет умирать в такое время, когда всем дали свободу. Как обещал Маркс. И теперь живи где хочешь. Только не делай глупости.

А Дворничиха сказала, что у нас все равно есть ивреи. И нечего им делать в Москве.

Про меня она долго думала и теперь решила, что я, наверно, все-таки русский. Хоть папа и подкачал. Потому что беленький. И у меня голубые глаза, как у мамы. А ивреи все черные. У них на лбу написано - иврей!

У моего дедушки ничего не написано.

У папиной бабушки тоже на лбу не написано. Может быть, они даже не ивреи?

Когда один мальчик бросил в меня камнем, Вовка дал ему хорошенько. А Дворничиха сказала, что нельзя бросать камнями, даже в ивреев. Потому что можно разбить окно.

Нашу соседку в Сокольниках зовут Чилевич. Она сказа-ла, что ивреев не любят, потому что они умные. А бабушка сказала, что эта Чилевич сама не умная и большая нахалка. Она всегда в магазине лезет без очереди.

Папина бабушка тоже говорит, что умный человек никогда не будет показывать, что он умный, а кругом одни дураки.

Когда я это сказал про одного мальчика во дворе - дурак, бабушка на меня накричала. А папин дедушка сказал, что если он на самом деле дурак, то ничего страшного нет. Потому что дурак - не ругательское слово, и говорить надо всегда только правду. Какой бы горькой она ни была.

Дядя Сережа сказал, что я никакой не иврей и никакой не русский. Я наполовину. Настоящий ГИБРИД. Если грушу скрестить с яблоком, получается гибрид. И если пуделя с овчаркой - тоже гибрид.

А папина бабушка сказала, что это скользкий вопрос.

Я пошел во двор и всем сказал, что я никакой не иврей, а гибрид.

На Никицкой все ребята теперь меня так и зовут. А в Сокольниках пока еще никто не знает, что я гибрид.

У бабушки я сплю в креслах. Вот так - берут два кресла и сдвигают на ночь. А между ними ставят козетку. Один раз во сне я ворочался-ворочался и ка-ак - бабах! Кресла разъехались...и я полетел на пол.

Вот такая получилась смехота.

На Никицкой теперь меня кладут за шкаф. Там дедушкины книги. Он всю жизнь их собирал, пока жил дома.

Я люблю смотреть Брема. Про животных. Только это тяжелая книга. Бабушка достает из шкапа по одной. Я листаю эти книги, если хорошо вымою руки, с мылом. Больше всего мне нравится про собак. У Брема есть все собаки, с картинками. Только без гибридов.

Я очень хочу собаку.

Но бабушка говорит, что собаку держать негде. Только у дяди Вани есть собака Неро. Но дядя живет в доме из-под консерватории, и там высокие потолки. А дядя сделал себе комнату под потолком, и туда надо забираться по лестнице. Там он и живет со своей собакой. А тетя Тася живет внизу, под лестницей. И Неро меня катает зимой на санках.

Консерватория тут совсем рядом - на Никицкой.

Там научилась мама играть своего Рахманинова.

И совсем не страшно, что я гибрид.

Ведь, правда?

Все-таки лучше, чем иврей!

ИСУС-С-КРЕСТА

Моя мамина бабушка - железная!

Когда я об этом узнал, даже испугался.

Пошел, потрогал.

Она меня спрашивает:

- Ты чего щиплешься?

А я просто проверяю. Нормальная бабушка.

Все понятно. Так говорят, потому что у бабушки характер железный. Как она сказала, так и будет. И спорить тут нечего. Бесполезно.

Даже Дворничиха так сказала.

Вот на Пасху. Бабушка уходит в церковь с утра. Я даже еще сплю.

Куличи на шкапу. Бабушка их еще вчера пекла.

Один вон там, сбоку, самый маленький - для меня.

И яйца луком красила. Целых две тарелки!

Когда дядя Жорж придет, будем стыкаться. Кто кого - еще посмотрим. Я тоже теперь умею самые крепкие выбирать. Тут один секрет есть: яйцо надо вот так держать, всей рукой. Тогда победишь.

Но сейчас даже пробовать ничего нельзя.

Пока бабушка из церкви не вернется.

Там она пропадает весь день и весь вечер, и всю ночь.

- Как можно столько на ногах стоять, - все только удив-ляются. - А потом еще от Ильи Обыденного на Никитскую пехом!

Что поделаешь, трамваи ночью не ходят.

А нашу церковь, тут рядом, закрыли сволочи.

Так Дворничиха сказала.

Наша Дворничиха всегда знает что говорит.

У Ильи Обыденного, оказывается, бабушка с дедушкой венчалась. Когда молодая была.

А дедушку теперь зачем-то в Чимкент послали. И бабушка к нему в гости собирается.

Пасха у нас самая вкусная. Из базарного молока. Я больше всего верхушку люблю. Но мне она сегодня вряд ли достанется. Пока дедушка в Чимкенте прохлаждается, дядя Жорж у нас в семье самый старший. Он и сидит на дедушкином месте. Ему и верхушка достанется.

А пасху делают для Иисуса-с-Креста. Это я знаю. К нему бабушка и в церковь ходит.

Целый день я слоняюсь из угла в угол. Не знаю куда себя деть. Все убираются, готовятся. На кухне такие запахи - просто с ума сойти! Но надо набраться терпения и ждать.

Я ложусь спать. А среди ночи меня поднимают. Приходит дядя Жорж с тетей Мусей, и, наконец, появляется бабушка.

- Крестос воскрес!

- Воистину воскрес! - все целуются.

Воскрес - это значит улетел в небо. Как шарик.

Дядя Жорж тоже говорит: воскрес. Хотя он ни в какого Иисуса-с-Креста не верит. Еще вчера говорил.

Бабушка такая бледная. И глаза совсем прозрачные. Она ест сначала лук. Потому что столько дней у нее во рту маковой росинки не было. Потому что пост. А когда пост - бабушка не ест даже потихоньку. Только чай и хлеб.

У меня поста не бывает. Бабушка говорит, что маленьким - Бог простит.

А за других она помолится.

Тут мы садимся за стол праздновать. И дяде Жоржу, конечно, достается верхушка. И сидит он на дедушкином месте, во главе стола. Но зато, зато - я побеждаю его на крашенных яйцах. Видите!

Я - везучка!

СЕМЕЙНАЯ СЦЕНА

Раньше мы все жили на Никицкой.

На Никицкой бабушка главная. А папа тоже хотел быть главным. И мы уехали в Сокольники жить отдельно. А на Никицкую переехала тетя с собачкой. Эта собачка все время лает. И в тетину комнату без разрешения ходить нельзя.

Я люблю больших собак. А таких не люблю. Маленькие собаки злые и кусаются. От них никакой пользы.

Люди бывают счастливые и несчастливые. Я счастливый.

У меня самая красивая Мама на свете. У меня самый веселый Папа. Он всегда говорит:

- Сынище-парнище! Если кто-нибудь тебя хоть пальцем тронет, я тому голову оторву.

И оторвет! Будьте уверены.

Вот сейчас они собираются в гости. А я остаюсь дома с Нюрой.

Маме в гости идти не хочется. У нее нет настроения. А папа берет со стола что попало и швыряет на пол. Папа всегда колотит что-нибудь, когда у мамы нет настроения. Простый раз он дедушкин чайник расколотил.

Я реву:

- Только не расходитесь. Пожалуйста!

- Откуда ты это взял, малыш, - удивляется мама. - Кто тебе мог сказать такую чушь?

- Двор-ни-чи-ха!

- Вот я твоей Дворничихе голову оторву!

Папа тут же перестает швыряться посудой.

- Вот видишь, до чего ты довел ребенка! Прекрати сейчас же!

Тут они обнимают меня с двух сторон. У мамы появляется настроение. Они мирятся и уходят в гости.

А я начинаю изо всех сил думать. Если папа с мамой расходятся - куда деваются дети?

Чтобы я побыстрее заснул, Нюра поет мне свою любимую песню:

Как на кладбище Митрофановском

Отец дочку зарезал свою...

Я представляю себе это кладбище. Страшного Мужика с топором. Девочку. Девочку жалко.

Мне хочется плакать.

И я засыпаю.

Утром появляется торт во весь стол и целая гора конфет.

- Это самое, - говорит Папа и хохочет. Как сумасшедший.

Мама говорит, что Папа совершенно невозможный человек. И с ним нельзя ходить к приличным людям в гости.

Но она уже не сердится. Потому что он все это свистнул для меня.

ЗМЕЙ

Ребята пошли на задний двор - запускать змея.

В Сокольниках наш дом сразу за каланчей. А наши окна вон там, на втором этаже. Одно - сюда, а другое - туда, на улицу.

Спереди у нас проходной двор. Тут пожарка, милиция. Кому охота круголя давать - по улице? Прут напрямик, через калитку.

А играть лучше на заднем дворе. И места больше. И можно спрятаться куда хочешь. Мы в Сокольниках когда в пряталки играем, когда - в казаки-разбойники. Мишка меня в свою команду всегда берет. Потому что верткий!

Сначала змей, гадство, запускаться не хочет. Только разбежишься, а он - бац, и носом! Хвост что ли тяжелый? Мочалка - дрянь.

А потом вдруг пошел, пошел! И... сел на провода. Ужас как обидно! Я его дергаю, дергаю. Гадство! Никак! Пришлось нитку стеклышком чикнуть. Так не порвешь! Она - для змея, крученая.

И тут Мишка открыл мне страшную тайну: откуда берутся дети?!

Я, конечно, своим ушам не поверил.

- Побожись, гад!

- Во! Етитская сила... Провалиться мне на веки вечные!

Тут он зацепил передний зуб ногтем. И голову - как отрезал.

Значит, правда.

Вот живешь на свете и ничего не знаешь. Они нарочно это скрывают. Детям - ничего нельзя. Взрослым - все можно. Вот они нам голову и морочат.

Буза какая-то! Ну что бы я делал, если бы не Мишка?

И я стал потихоньку про себя выпытывать. Сначала раскололась моя папина бабушка.

Оказывается, я родился случайно. Просто маме подвернулся папа. А папа подвернулся тоже случайно.

Сперва папиного дедушку объявили никудышным. И папа тоже стал никудышным. Тогда его отправили на кулички, к чертовой матери. А мама туда сама поехала, потому что у нее не было никакого билета. И без билета, ясное дело, ее никто не брал на работу.

Билета у мамы не было, потому что она играла своего Рахманинова и ни о чем серьезном не думала.

Вот когда она кончила свою консерваторию и лучше всех сыграла концерт, тут все и открылось. Надо было больше думать про билет, а не про музыку. А моя мама играла на своем рояле и газет не читала. Откуда же она могла знать, что кругом делается? На счастье, подвернулась тетя Муся из оперетты.

Она взяла маму с собой в Тьмутаракань.

В этой Тьмутаракани папа мою маму и подцепил. Торчал, как пень, за кулисами и глаз от мамы оторвать не мог.

А в Москву он дал телеграмму моей другой бабушке:

- У меня все по-старому. Только я женился.

Эта бабушка схватилась за голову. Но было уже поздно.

Мама вернулась в Москву. И тут я родился.

На Арбате, у Грауэрмана.

Как хорошо все вышло! И папу вовремя послали к чертовой матери. И мама за билетом в Тьмутаракань не зря поехала. А по-другому - меня бы совсем не было.

В Сокольниках я сплю фактички под роялем. Вечерами мама играет своего Шопена или своего Рахманинова. Не каждый день, а когда у нее есть настроение.

Та-та тарам-там, та-та-та-та тарам-там...

Я лежу с закрытыми глазами. А потом улетаю.

По-правдашнему. Как змей.

А на Никитской у нас есть радио. Прямо над кроватью висит бумажная тарелка. Она сама поет и разговаривает. Там такая пуговка есть. И ее можно подкручивать. Хочешь - громчее. Хочешь - потише.

Теперь мы знаем, что кругом делается.

И если завтра будет война - мы сразу услышим.

Только оно хрипит как-то.

Но это не я в него мячиком попал.

А бабушка говорит, что радио раньше совсем не было. Ни у кого. Даже у дяди Жоржа.

ДЯДЯ ЖОРЖ

Дядя Жорж живет на Никицкой, где бабушка. Даже в том же подъезде. На первом этаже. Только в другой квартире. Бабушкины окна - сюда от парадного. А дядижоржины - туда.

Тетя Галя говорит, что от этой революции все в нашей семье потерялись. Кроме бабушки. Бабушка не потерялась, потому что у нее на руках была семья. А дядя Жорж тоже сначала потерялся, а потом нашелся. Он стал делать детские игрушки. А когда запретили делать игрушки, пошел на завод и стал делать пластмассу.

- Скоро дедушкин фарфоровый сервиз можно будет выбросить на помойку. Теперь все будет только из пласт-массы, - говорит дядя Жорж.

Но, по-моему, никто не собирается выбрасывать дедуш-кин сервиз на помойку.

Его достает бабушка из шкапа по большим праздникам.

На Рождество, на Пасху, ну и на бабушкин день рождения.

- Почему вы в партию не вступаете, если вы такой идейный, - хихикает дядя Сережа.

А дядя Жорж сразу отбрил дядю Сережу:

- Лучше быть беспартийным партийным, чем партийным беспартийным.

Я ничего не понял. А все засмеялись - какой наш дядя Жорж умный.

Про дядю Жоржа теперь говорят, что он у нас бес-партийный большевик. А большевик - это значит больше всех.

Дядя Жорж за столом всегда борется с мещанством. А мы сидим и его слушаем.

- Народ говорит: война скоро будет. Как его называется, уж больно грибов много было, по осени, - говорит бабушка.

Дядя Жорж сразу сердится:

- Много твой народ знает! Сорока ему на хвосте принесла. Нечего чепуху молоть. Работали бы лучше! Вот немцы...

Тут дядя Жорж садится на своего конька и говорит без конца.

- При царе все-таки и пили меньше. И жили лучше, - вставляет кто-нибудь.

Тут уж дядя Жорж совсем распаляется.

- Николай - Кровавый?!

- А товарищ Сталин? Чем не царь?

Тут все смотрят на окно - закрыта ли форточка.

Потому что мы ведь живем на первом этаже. И про это надо говорить только тихо, при закрытой форточке. А лучше, вообще, помалкивать, как сказала тетя Муся.

Когда дядя Жорж нашелся после революции, он сразу же поженился на тете Мусе. А тетя Муся - врач. Но никого она не лечит, хотя у нее тоже есть белый халат. А ходит на помойки и ругается. Потому что везде одна грязь.

Дворничиха сказала, что тетя Муся настоящая иврейка. И хорошо хоть у них нет детей. Я тоже думаю, что хорошо. Из-за этого они и меня любят. Им ведь больше любить некого.

Тетя Муся сказала, я сам слышал, нельзя заводить детей в такое время.

А у Дворничихи скоро будет еще ребенок. Ей все равно, какое время.

Один раз дядя Жорж разрешил мне поиграть в свои игрушки.

Вот здорово!

У него машинки и железная дорога, которая ездит сама от электричества. Но они все хранятся в подвале, под дядижоржиным окном. Там они будут лежать до лучших времен, сказала Аня. Пока не заржавеют.

Дядя Жорж и тетя Муся мне никаких подарков не дарят. Может быть, потому, что у них нет денег. А может, они просто не хотят показывать, что меня любят.

Дядя Жорж никому ничего не показывает. У него такой характер. В бабушкину маму. А бабушкина мама училась в институте благородных девиц. И была первой ученицей. Еще при царе Горохе.

Дома у дяди Жоржа - только новые вещи. Которые нельзя трогать грязными руками. А у бабушки, он говорит, одно старье. Из нафталина. И давно пора все сундуки выбросить на помойку.

Бабушка сказала: пусть он распоряжается у себя в квартире. И то, что в сундуках, еще пригодится. Никто не знает, какая у нас будет жизнь.

А дядя Жорж знает, какая будет жизнь. Потому что он читает газету и слушает радио.

И радио у дяди Жоржа не такое, как у нас с бабушкой - тарелка с дыркой. А настоящий приемник. По нему даже за границу можно слушать. Но я за границу не люблю. Я люблю сказки и вообще детские передачи.

СУНДУК МОЕЙ БАБУШКИ

У моей бабушки есть сундук. Он стоит в темной комнате под ковром. На нем даже можно ночевать. Когда гости.

Утром бабушка сказала:

- Давай-ка сегодня займемся делом.

Я давно жду, когда это скажет бабушка. Даже боялся, что она начнет без меня.

В сундуке вся бабушкина жизнь. Потому что она ничего не выбрасывает. А все складывает в сундук. Там вся жизнь и бабушки, и дедушки. Там вся жизнь тети Гали и дяди Жоржа. Там вся жизнь моей мамы. А скоро там будет и вся моя жизнь. Раньше я думал, что в сундуках хранят сокровища. Но теперь я знаю, что это необязательно. Можно в сундуке хранить всю жизнь. И сундуки не все обязательно волшебные. Это в сказке надо говорить волшебные слова:

- Сезам! А Сезам - откройся! Немедленно!

И он открывается.

Бабушкин сундук даже на ключ не запирается. А просто она говорит:

- Не пора ли нам с тобой разобрать сундук. Как бы моль все не съела.

Тут и начинается у нас целый театр.

- Смотрите, какой пиджак дедушкин. С крылышками!

- А платье у бабушки! С хвостом!

- Шляпа, как зонтик. Открывается и закрывается.

Я подхожу к большому зеркалу в светлой комнате у окна и примеряюсь.

Дедушкины котелки. Бабушкины страусы.

Как на картинке в журнале «Нива»...

Потом мы складываем наши сокровища обратно и посыпаем густо нафталином. Чтобы моль-нахалка не съела всю бабушкину жизнь.

В сундуке на самом дне лежит коробочка. А в этой коробочке мой серебряный крестик.

Потому что я крещеный. Бабушкой. Потихоньку.

ЧЕРТИ ПОЛОСАТЫЕ

Я часто сижу на сундуке и думаю. Просто так. Ни о чем. Когда буду взрослый...

Теперь я знаю почти все, что есть на белом свете. Во-первых, есть Бог. Который живет на небе и оттуда все видит. Так что лучше не безобразничать. Даже потихоньку. А еще есть Черти Полосатые. Как сказала наша Дворничиха. Они никого не боятся. Что хотят, то и творят. Хотя такие же люди, как все. Только в хромовых сапогах. И ездят на «эмках». Эти вот Черти Полосатые взяли моего маминного дедушку. С Никицкой. Ни за что. И спрятали куда-то. В Тьмутаракань. А вчера ночью пришли в Сокольники...

Вот она - наша комната в Сокольниках. На диванчике у рояля спит кто-то, свернувшись калачиком. Конечно, это я. Большой абажур над столом. Оранжевый? Нет, голубой. Это потом мама сама обтянула его парашютным шелком. И перекрасила стрептоцидом.

Папа в белой рубашке с закатанными рукавами, без галстука. Мама в халатике из вискозы. Только что, видно, принесла из кухни чайник.

Сначала они замерли, как на фотографии.

Потом вдруг оживают. Папа пытается схватить маму за руку. Она отбивается. Бегают вокруг стола, как дети. И смеются. Это я помню.

- Ну погоди... Он ведь еще не спит.

- Сынище-парнище, ты разве не спишь?

Я молчу. Потому что хитрый. Люблю, когда они дома вместе. И у мамы есть настроение. Папа приходит поздно. Я его почти не вижу. Скоро я его совсем забуду, и все. Так говорит мама...

Вдруг окно вспыхивает. Крик тормозов.

И все замирает.

... Они громко стучали. На весь дом.

Дверь пошла открывать мама. Я слышу, как они разговаривают в коридоре:

- Харлип, Константин Бенцианович здесь проживает?

Голос мамы:

- Вы спрашиваете Константина Борисовича?

- Бен-циа-ны-ча.

- Костя, - кричит мама из коридора, - тут спрашивают Константина Бенциановича.

- Это, наверное, меня.

Папа говорит тихо. Даже я в комнате его почти не слышу. Мама понятия не имела, что мой папа Бенцианович. Потому что дедушку-то звали Бориспалыч.

Они входят в комнату:

- Где у вас аппарат?

Мама показывает на тумбочку:

- Вот, пожалуйста, телефон...

И тут я понимаю, что это они - самые настоящие Черти Полосатые.

Один главный Черт стал названивать и тихо разговаривать в трубку:

- Так точно... По паспорту... Есть!

Потом оборачивается и говорит:

- Что Борисыч, что Бенцианыч - один хрен! Одевайтесь.

Тут началась катавасия. Как в кино.

Я сижу на диванчике, закутавшись в одеяло, спустив босые ноги. Папа медленно идет ко мне, становится на колени. Я обнимаю его за шею. А мама вон там, у печки, прижавшись.

Черти переглядываются, и тут Главный начинает орать:

- Прекратить базар! Нечего мне тут цирк устраивать, гражданин Харлов! Бенцианович! На вас и ордера пока нет. Проверочка. Пацана успокойте. Нехорошо!

Мама спрашивает, что нужно взять с собой.

Черт делает рукой вот так:

- Пока ничего. До выяснения.

- Ну полотенце и зубную щетку все-таки можно?

- Можно и сапожную. Штиблеты чистить.

Тут Черт рассмеялся как-то противно. Хи-хи-хи. Как девочка.

Папа стоит с открытым ртом. Я, помню, даже удивился. У него губы сами собой прыгали.

- Ну, сынище-парнище...

Мама не пошевелится. Белая как простыня.

- Пока, сынище-парнище. Пока...

Почему он не поцеловал маму, я не знаю. До сих пор - не знаю. У меня в голове как-то все смешалось.

То ли наяву, то ли во сне...

Черти уводят отца пританцовывая. Откуда-то сверху, из поднебесья, подпевает голос с хрипотцой:

Эх, яблочко, да куды котишься?

В ГПУ попадешь - не воротись...

Утром мне сказали, что мой папа уехал в командировку.

ДЕДУШКА БОРИСПАЛЫЧ

Мой папин дедушка ходит с палочкой и в галошах.

Даже летом.

- Только ПОЛНЫЙ ПОЦ ходит в галошах в сухую погоду, - шутит дядя Леня.

- Перестаньте сказать такие вещи. Тем более при ребенке, - обижается моя папина бабушка, - никогда нельзя знать в Лосинке, что делается в Москве.

Папин дедушка с папиной бабушкой живут в Лосинке круглый год. А я у них живу только летом.

Каждый день дедушка едет из Лосинки в библиотеку Ленина. Как на работу.

Мой дедушка хочет знать, почему получилась эта великая история. Конечно, для этого надо прочесть всего Маркса. И он каждый день сюда ходит. Но зарплату ему Маркс не платит.

Дедушку здесь все знают и очень любят.

Когда он только входит и снимает пальто, к нему сразу подбегает одна барышня и кричит другой барышне:

- Опять притопал этот старик. Тащи Маркса. Весь КАПИТАЛ.

Мой дедушка - почетный читатель номер один. Его повесят скоро на стенку. А пока выдали билет на всю жизнь.

Дедушка ходит по улице медленно. Теперь такое движение, что могут запросто задавить. Никто даже не обратит внимания. А когда надо перейти на другую сторону, он поднимает палочку. Вот так!

И к нему тут же бежит милиционер и свистит.

Из-за угла выскакивает фотограф и щелкает дедушку с милиционером для газеты. Как хороший пример.

Никому и в голову не может придти, что дедушку раньше объявили никудышным и хотели отправить даже к чертовой матери.

- Придурочный, - называет моего дедушку Дворничиха.

Наверное, это потому, что дедушка всегда ходит в черном пальто и черной шляпе. Как до революции.

- Вот видите, - показывает бабушка дедушкин билет в библиотеку, - здесь написано «бессрочно». А вы еще говорите!

Дедушка охмурил бабушку не сразу. Он долго ходил и носил цветы. А бабушка не хотела за него выходить. Потому что дедушка был человек другого круга. Но у бабушки не было выхода. Бабушкина мама сама хотела выйти второй раз замуж. Она тогда была еще - ОГО-ГО! И бабушке не хотелось портить ей жизнь и висеть у нее на шее.

Тут она согласилась на дедушку. И поехала в Париж за платьем.

А потом она нарожала трех сыновей.

И один оказался мой папа.

А дедушка никогда не любил работать на фабрике. Он хотел сидеть в кабинете и читать книги. Но мама дедушки сказала еще до бабушки: хватит тебе ковырять в носу, иди работай на свою фабрику.

У дедушки всегда был нос. Он мог унюхать сразу - откуда табак. Даже зажмурившись.

С таким носом дедушка мог далеко пойти.

Но коммерсант из него получился, как из дерьма - пуля. Как сказал дядя Леня.

И тогда дедушка взял в дело своего племянничка. Этот племянничек схрумкал дедушку. С потрохами. И оставил его только на вывеске.

Тут началась вся эта катавасия. Ходили туда-сюда немцы, разные поляки. А потом пришел Рубинчик и сказал:

- Пошел вон с фабрики. Кровопивец!

Дедушка страшно обрадовался. Потому что теперь он мог сесть за книги и узнать про всю нашу жизнь у Карла Маркса.

Тетя Галя говорит, что дедушка черти чем занимается. А бабушка всегда рада, что он не на улице, а в тепле.

Этот Маркс очень успокаивает нервную систему.

Ведь дедушкина система совсем расшаталась, когда бабушка с детьми поехала жить в Москву. А дедушка целый год катался на поезде во Владивосток - туда и обратно. Чтобы никто не знал, где теперь живет человек с таким удивительным носом.

- Он всегда был умный, - говорит моя папина бабушка, - только поэтому ему удалось себя сохранить.

Моя папина бабушка была большая барыня.

Аня говорит:

- Просто цирлих-манирлих!

Но когда случилась вся эта петрушка, она стала работать везде, где придется.

Бабушка работала, а дедушка сохранялся.

КРАСНАЯ ШАПОЧКА

Дедушка со мной гуляет, когда положение безвыходное. Все заняты, а погода гулятельная.

Тут дедушка долго кряхтит, ищет свою шляпу, которая постоянно куда-то девается, берет палку и ждет:

- Оденьте ему кашне, чтобы не надуло горло. Как прошлый раз.

Прошлый раз у меня болел живот. Но дедушка считает, что все болезни от горла.

Когда я гуляю с дедушкой, меня закутывают так, что я даже не нагибаюсь. Но зато дедушка спокоен, что я не заболею. И от него никуда не убегу.

На бульвар мы идем только за руку. Хотя дорогу переходим в одном месте, когда совсем нет машин.

С дедушкой гулять скучно. Потому что он все время молчит. Тетя Галя говорит, что дедушка не гуляет, а выполняет свой долг.

Для дедушки я слишком маленький, чтобы со мной разговаривать. Дедушка даже с бабушкой мало разговаривает. Потому что бабушка не читала Маркса. А у Маркса написано, о чем нужно разговаривать. Просто так молоть языком всякую чепуху дедушка не любит. И поэтому мы с ним гуляем молча. А на бульвар ходим из-за того, что ребята во дворе дразнятся:

- Жит-жит-жит - на веревочке дрожит!

Дедушка обижается и говорит:

- Они понятия не имеют, что у нас была революция. И теперь все равны. Не надо даже внимания обращать.

На бульваре никто нас не знает, и никто над нами не смеется.

Там гуляют другие дети. Они ходят за руку парами, с тетей Бонной. К ним приставать нельзя.

Тетя сразу начинает кричать:

- Мальчик, отойди в сторону. Ты нам мешаешь.

Дедушка мне сказал, что эта тетя - немка. Она ходит с другими детьми и учит их говорить по немецкому. Дедушка считает, что лучше бы меня к ним пристроить. Но бабушка сказала, что эти, другие дети, больших начальников. А мы теперь простые люди, и делать нам с ними нечего. Даже в куличики играть невозможно.

Я очень рад, что меня не пристраивают к этой тете. Потому что немцы - наши враги. Скоро мы с ними будем воевать. Когда мы во дворе играем в войну, никто не хочет быть немцем. Тут оказалось, что мама моей маминной бабушки тоже была немцем. Это что же такое получается? Я, конечно, рассказывать ребятам про это не стал. Но разговаривать по немецкому не собираюсь.

Один раз на бульваре со мной случился случай.

Мы сидели с дедушкой на лавочке. Делать было совсем нечего. И вдруг откуда ни возьмись появилась девочка. У нее были белые чулочки, и на голове красная шапочка. На бульвар она пришла со своим дедушкой. И этот дедушка как две капли был похож на моего. Также с палочкой. Вдруг девочка подошла ко мне сама и сказала:

- Мальчик! Давай с тобой играть.

Я так растерялся. Даже не мог ничего сказать.

- Ты разве немой? - спросила девочка.

- Нет. Я живой.

- А тебя как зовут?

Я, конечно, знал, как меня зовут. Но я первый раз видел такую красивую девочку, и у меня, наверное, отнялся язык. У девочки были такие же белые волосы, как у мамы. И такие же синие глаза.

Тут мне здорово помог чужой дедушка. Он уселся на лавочку и сказал:

- Идите, побегайте. А уж мы тут по-стариковски. Только недалеко...

Никогда я не бегал так быстро. Никогда мне не было так весело. И я не знаю, сколько времени мы играли.

А когда они собрались уходить, девочка спросила меня:

- Ты будешь со мной теперь играть?

- Буду.

- Всегда?

- Всегда.

Назавтра я опять потащил дедушку на бульвар.

Но Красной Шапочки не было. Больше ее не было.

Никогда...

FINITA LA KOMEDIJA

Я сказал и облегчил себе душу...

Многие мои лучшие картины последнего времени прошли как-то мимо большого кино и мимо телевидения. Вероятно, я сам виноват, что так мало заботился об их популярности. Во всяком случае, ни теоретики, ни критики их

как-то не заметили. Может, обида и толкнула меня взяться за эту книгу? Чтобы уж совсем не исчезнуть в потёмках истории. Как это уже случилось с моими товарищами, первопроходцами телевидения. Авось пригодится, если не сейчас, так в будущем. Зачем в самом деле выдумывать велосипед?

Мне всегда хотелось, делая картину выложится до конца - «Пан или пропал». Чтобы никто до меня. Никто после меня. Да и сам я не мог повториться в решении. Мне всегда хотелось исчерпать тему до дна, найти единственную неповторимую форму. И сделать всё это совсем не ради славы, а в порыве самоутверждения. Если мы родились на свет только для того, чтобы повторить других, тогда зачем мы родились? И с этим чувством я всегда начинаю картину. Но вот картина сделана, время прошло, и ты обнаруживаешь - там не доснял, тут не дотянул до конца. В общем, я не сумасшедший и понимаю, что получилось скорее всего «серединка на половинку». Но каков был замысел!? Я думаю, что не только со мною так обходится история. И я понимаю, что замах должен быть всегда большим, чем удар. По крайней мере, на телевидении. Телевидение не создаёт и никогда не создаст условий для идеальных исполнений. Такова его «гадкая» природа. Может быть, поэтому великие умы и таланты всегда чурались голубых глаз этой Музы. То ли дело литература! То ли дело живопись! Поэтому для работы на телевидении нужен особый склад ума и способность договариваться с самим собою.

На телевидении надо уметь ценить замысел. И быть счастливым оттого, что он пришел тебе в голову. И рвать на себе жилы, понимая, что шедевра всё равно не будет. Замысел, хоть и не завершённый всё равно дойдёт до зрителя. И если зритель разгадает замысел. Он будет так же счастлив, как и ты в своей неуютной монтажной. А кто смеет сказать, что телевидение создано не для счастья. И театр. И музыка. И вообще всякое искусство создано для счастья. Хоть на миг. Хоть на капельку, но и телевидение создано, чтобы продлить жизнь человеку - такую короткую и обязательно горькую.

Я люблю тебя, телевидение. Люблю больше всех наук и искусств. Люблю ревниво и нежно. Страдаю, когда тебе изменяет вкус. А это бывает довольно часто в последнее время. И радуюсь твоим победам, как будто их совершил я сам. Конечно, я не имею право сказать - государство это я. Но частичка голубого сияния принадлежит мне по праву. Пятьдесят лет! Я изменял женщинам, принципам, но я ни разу не изменил телевидению. Это правда. И говорю это впервые в конце книги. Не стоит бросаться словами, всё-таки главное это изображение.

А если попробовать ещё раз? Ну, конечно не с таким размахом. А на «капельюшечку»? Ведь такого ещё не было? Ведь до меня ещё никто не брался за эту тему и не выдумывал такую форму? Ну же, не трусь, бери шпагу и вперёд!

Да здравствуют мушкетёры ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА ТЕЛЕВИДЕНИЯ!

ТВОРЧЕСКАЯ КАРТОЧКА / основные работы /

Кратчайшее расстояние	1958	Центральное телевидение
Год рождения - 1958	1959	ЦТ
Полный вперед!	1959	ЦТ
Я люблю тебя человек	1959	ЦТ
Весенний дождь/худ. фильм/	1960	ЦТ
Тени на тротуарах	1961	ЦСДФ
Даешь Качканар	1962	ЦТ
Тайна Страдивари	1962	ЦСДФ
На рассвете /худ. фильм/	1962	ЦТ
Город рассказывает о себе	1963	ЦТ
Сахалинский характер	1964	ЦТ
Путешествие в будни	1965	ЦТ
Город начинается	1966	ЦТ
Год 1946 / летопись полувека/	1967	ЦТ
Плюс -минус «Я»	1968	ЦСДФ
Романтики -	1968	ЭКРАН
/Дороги на Усть-Илим/	1968	Объединение «Экран»
Ярмарка	1969	Экран
Звонкая сторона	1969	Экран
Этот удивительный спорт	1971	Экран
Шахтеры	1972	Экран
Большая земля	1973	Экран
Ваше мнение по делу	1974	Экран
Частная хроника времен войны/ 3 серии/	1977	Экран
Макаровы	1978	Экран
Русское поле/Младший брат/	1979	Экран
Деревенские повести:		
Операция Юг		
Дом на угоре	1982	Экран
Новоселье	1983	Экран
Егор Иванович	1984	Экран
Семейное дело	1985	Экран
Стратегия победы /2серии/	1985	Экран

Процесс / 2серии/	1988	Экран
Приглашение к празднику	1989	Экран
Вернисаж	1989	Экран
Как уходил президент	1991	Экран
Дуки	1992	Экран
Человек или Дьявол	1992	« Крупный план»
Русская трагедия	1993	«Экран века»
Жил был фарцовщик	1995	Рен-тв
Дураковина	1996	ВГТРК
Чувские страдания	1997	ВГТРК
Мария	1997	ВГТРК
Дорога в ад	1998	ВГТРК
Собачий вальс	1998	ВГТРК
Вся война	1998	ВГТРК
Операция без названия	1999	ВГТРК
Опаснее врага	1999	ВГТРК
Настоящая война /3 фильма/	2000	ВГТРК
Монолог разведчика	2000	Культура
Молитва	2000	Культура
Кавказский крест /5 фильмов/	2001	ВГТРК
Наш Горбачев	2001	ВГТРК
Подсолнух	2001	ВГТРК
Война Священная / 24 серии/	2002	Чистые пруды
Смертельные игры	2004	Компания «Холидей»

ОГЛАВЛЕНИЕ

Игра судьбы.	3
Предыстория	
Автопортрет в интерьере	6
Большая перемена	9
Мистер Ингрэмс и госпожа Донкастер	14
Прыжком в будущее	18

Книга первая «Спектакль без актера»	19
Кратчайшее расстояние	19
Разговорный фильм	22
Сахалинский характер	24
Безусловный фильм	32
Путешествие в будни	36
Мирное время	41
Профессиональный телефильм	47
Ярмарка	48
Этот удивительный спорт	56
Монолог критика	61
Шахтёры	62
Ваше мнение по делу	70
Из записных книжек	77
Частная хроника времен войны	87
Музыка жизни / из записных книжек/	110
Деревенские повести	123
Поэтика телевидения. Книга вторая.	125
Особенности национального телевидения	126
Танцевать надо от печки	132
Материя телевидения	135
Иллюзия и реальность	135
Пространство и время	136
Факт	138
Кадр	138
Монтажная фраза	142
Кадровидение	142
Телепередача	143
От факта к образу	143
Нужен ли телевидению художник	145
Кино и телевидение	145
Режиссер в кадре	148
Бог не в содержании, Бог – в форме	149
Резонанс	150
Контрапункт	152
Транс-интервью	152
Клиповый монтаж	152
«Реальное кино»	153
Жанр	153
Портрет	154
Работа над «ролью»	157
Телегеничность	160
Композиция	161
Дар Божий	164
Технология творчества	165
Чудо телевидения	168
Вернисаж	169
Процесс	169

Приглашение к празднику	174
Малые формы	177
Чуевские страдания. Мария.	177
Молитва	180
Слово	185
Человек или Дьявол?	186
Русская трагедия	194
Театрализация документа	220
Дураковина	221
Чеченская эпопея	230
Дуки	230
Дорога в Ад	234
Кавказский крест	238
Михаил Горбачев	246
Подсолнух	250
Многосерийный фильм	254
Война Священная	254
Автопортрет на фоне эпохи	257
Гибрид	258
Finita la komedia	274
Творческая карточка	275
Оглавление	277
