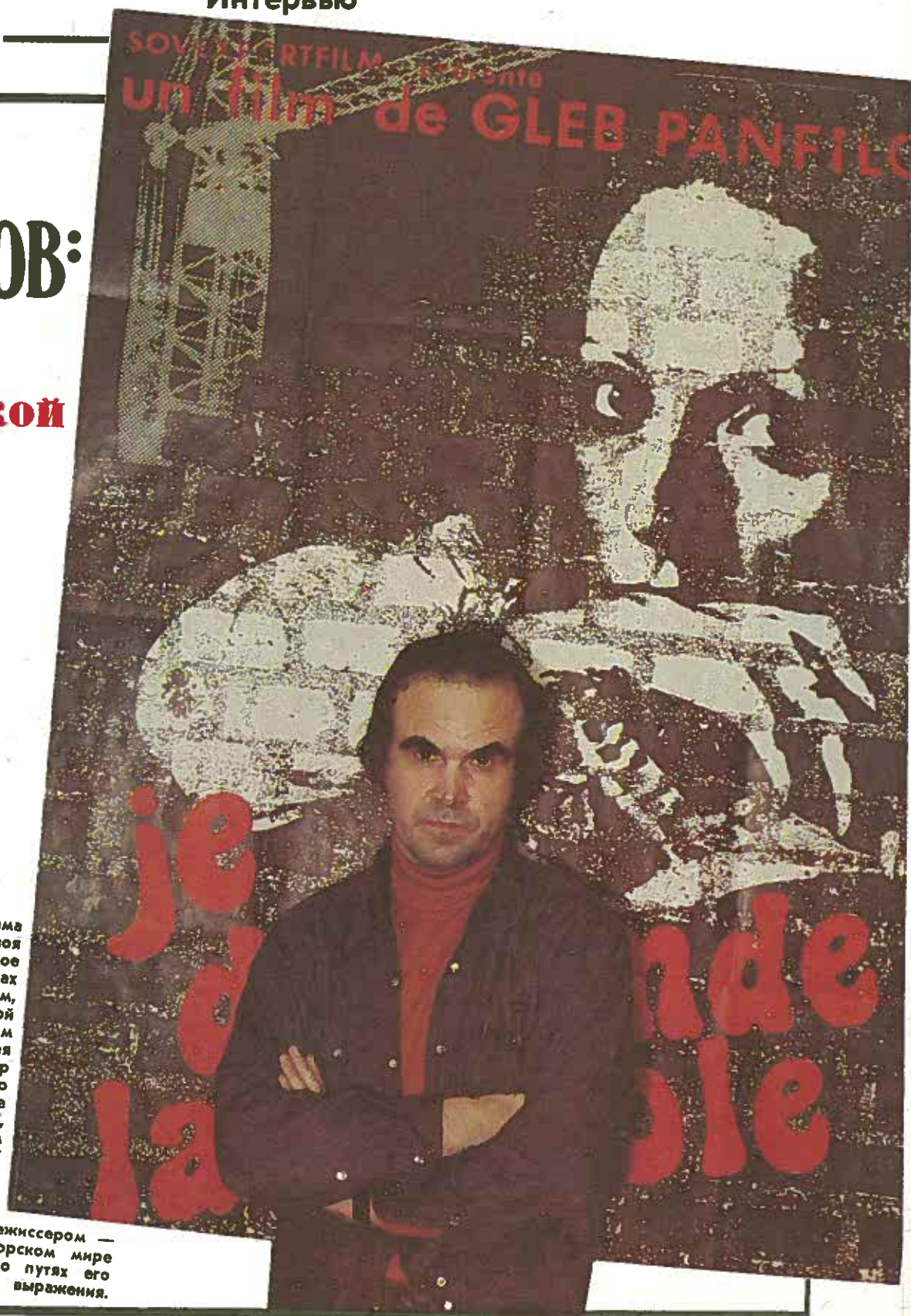


Интервью

ГЛЕБ ПАНФИЛОВ:

**МИР
ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ
ДУШИ**

У Глеба Панфилова своя тема в кинематографе, своя узнаваемая манера. Главное внимание в его картинах отдано женским судьбам, воплощаемым Ииной Чуриковой, но в авторском почерке ощутима мужская твердость руки — режиссер умеет додумывать свою мысль до конца, воплощать ее максимально лаконичным, максимально точным образом: завершенности мысли неизменно отвечает завершенность формы. Об этом и шла речь в интервью с режиссером — об авторском мире художника, о путях его экранного выражения.





Что главное для вас в кино как искусстве!

— Для одних кино — нечто родственное живописи, для других самый близкий к кинематографу источник — это литература. Мне ближе последняя точка зрения. Самое интересное в кино — это все-таки человеческие отношения, но не просто бытовые отношения, а то, что лежит за гранью быта, что спрятано от невосприимчивого глаза, недоступно повседневному наблюдению.

В статье режиссера Михаила Швейцера о композиторе Свиридове прекрасно сказано о том, что Свиридов, словно бы прикладывая ухо к груди Александра Блока, умеет слушать тишину между словами его стихов. Меня самого сейчас занимают сходные размышления: мне хочется слушать паузы между словами. Микромир этих пауз так же бесконечен, как микромир сюжета, так же неисчерпаем, как вселенная и атом.

Вот эти паузы молчания в произведениях больших художников — то, что нельзя скопировать, симитировать. Тут эпиграфом быть невозможно: если ты это ощущаешь, чувствуешь, умеешь поймать, это получится; не чувствуешь — ничего и не выйдет. Замечательно в свое время учил будущих режиссеров А. П. Довженко (к сожалению, его лекции я знаю только по стенограммам). К примеру, он показывал репродукцию перовского «Рыболова» — картины, соответствующей кинематографическому плану человека в рост, слегка при-

гнувшегося возле воды, — и спрашивал студентов, сколько метров понадобилось бы на такой план в кино. Отвечали по-разному — два, пять, семь, три. «Два, — разбивал их ответы Довженко, — коротко. Три — тоже. Четыре — может быть. Пять — в самый раз. Шесть — длинновато. Восемь — совсем длинно. Девять? Это интересно. Пятнадцать? Очень интересно!» Из этого, кстати, вышел весь Антониони — он великолепно почувствовал выразительную силу длины одного плана. Скажем, у него в «Затмении» есть несколько раз повторенный кадр: щепка, плавающая в бочке на стройплощадке. Но показывается она настолько долго, что дает кадру иную меру наполненности, рождает у нас какие-то совершенно метафизические ощущения. Она как бы становится отражением состояния всего мира. Прекрасно чувствует выразительную силу метража Тарковский: он умеет дать кадру такую длительность, что тот обретает совершенно новое качество.

Вот это меня занимает сегодня. Но мне хочется идти к постижению этих «пауз молчания» не только через атмосферу, окружающую человека, но, прежде всего, через самого человека.

— Это отчетливо прочитывается в вашем последнем фильме — в «Валентине». Взять, хотя бы, вот этот долгий-долгий, наверное, на полчаса ночной план, полный пауз, шорохов, движения приходящих и уходящих персонажей, ждущих, ищущих друг друга, словно бы навечно потеря-

шихся под этим небом, среди черноты обступившей тайги. Тут есть и атмосфера действия и очень сложная, отточенная актерская режиссура.

— Да, этот кадр для меня принципиален. Он был придуман за столом и потом снят именно так, как задуман. Мы снимали в острый режим, а это дало возможность схватить, как изменяется цвет меркнувшего неба, тяжелеют опускающиеся тучи. Это все совершенно нерукотворные, недоступные никакому искусству, кроме кинематографа, вещи. Здесь, мне думается, очень действительно проявляется выразительная сила метража одного кадра. Но при этом не прерывается и развитие человеческих взаимоотношений.

Те пять минут, что все это на экране длится, охватывают четыре часа реального времени. Ведь Шаманов вернулся в десять вечера; Анна, ждущая Павла, чуть позже заметит, что уже четверть второго, и

то... кадра. То есть... не... бычий... карстовым.

— Это удивительно. Ведь мы привыкли считать, что в пределах одного кадра кинематографическое время равно реальному.

— Оказывается, ничего подобного. Оно может удесятеряться. Кинематографическими средствами — изображением, фонограммой, композицией кадра, игрой актеров, пейзажем — создается атмосфера, рождающая именно такое, сгущенное ощущение движущегося времени. Оказывается, что и в кинематографа время может быть столь же условным, как в театре.

— А что изменилось бы, если бы тот же кадр был точно так же снят с единой точки, неподвижной камерой, но по частям, а не единым сплошным куском? Мне хочется понять, было ли бы существенное отличие? Ведь как будто все то же самое, даже кадр может казаться непрерывным — так ли уж будут заметны скачки в тональности неба!

— Все было бы другим. Вы видели бы «кино» — подос... знательно ощущали бы режиссерскую руку, ножницы монтажера. Это был бы уже непрерывный поток жизни,

профессионально сработанная ее имитация. Потерялось бы ощущение единства бытия, единства мира, вне вас существующего, ощущение надмирности, ощущение притчи.

— Иногда вас называют «актерским режиссером». Согласны ли вы с этим?

— Бывает так называемый «актерский кинематограф», где режиссер уступает свою ведущую роль актеру. Такой кинематограф бывает хорошим, бывает плохим — в любом случае он не есть то, к чему я стремлюсь. Но актер для меня действительно чрезвычайно важен. Потому что именно через него мне интересно передавать на экране жизнь людей, глубину, тонкость, неуловимость человеческих отношений, открывать за верхним слоем потемные — второй и третий, улавливать в человеческих отношениях их некую надреальную сущность, а не просто правдоподобно показывать персонажей и их взаимоотношения. Лицо актера на экране рассказывает не только о человеке, которого он играет. Оно способно выражать и ту среду, ту атмосферу, в которой герой существует и для передачи которой кинематограф накопил столько замечательнейших средств. То, как думает, чувствует, воспринимает мир человек, в его реакциях и проявлениях проинтегрированы, врезаны, как бороздки на грампластинке, обстоятельства его жизни, условия, в которых он вырос и ныне существует.

Вот этот путь кинематографа и есть то направление, по которому я хотел бы двигаться. А для решения такого рода задач можно использовать разных актеров — и хороших, и средних, и талантливых, и не очень талантливых, и профессиональных, и даже неактеров. Просто в каждом случае надо очень точно знать, чего ты от них хочешь, и уметь этого добиться.

— Сейчас вы заканчиваете работу над экранизацией «Вассы Железновой». Что общего у этого фильма с вашими предшествующими работами?

— Надеюсь, что в определенном смысле фильм станет продолжением разговора, начатого в прежних моих картинах, тема которых — судьба русской женщины. Таня Теткин, Паша Стрэганова, Елизавета Уварова, Анна, Валентина и Зинаида в экранизации Вампилова, горьковская Васса Железнова — все они живут в разное время, действуют в разных исторических обстоятельствах, но тем не менее мне видится и нечто объединяющее их. Это — значительность их натуры, значительность их участия в жизни. Каждой из этих женщин, разных по возрасту, по

социальному положению, выпала нелегкая ноша, и каждая с достоинством, терпеливо несет то, что возложила ей на плечи судьба. В этом я вижу что-то важное для нас сегодня, поучительное, касающееся очень существенных сторон жизни. К Вассе Борисовне Железновой невольно испытываешь сложные чувства. Даже ее

рошем доме, выстроенном ею самой в стиле модерна, со вкусом обставленном, украшенном хорошими картинами. Чем более сильным, умным, передовым, естественно в рамках своего класса, противником и оппонентом в споре будет экранная Васса, тем более явственно откроется за ее судьбой ощущение неотвратимой катастрофы.



непримиримый оппонент, идейный противник — революционерка Рашель — восхищается ее умом, силой, способностью ненавидеть и трудиться, восхищается и в то же время сострадает ей, видя ее «слепоту», неспособность взглянуть на жизнь шире, выйти за круг своих привычных повседневных забот, понять, что не только она — вся старая Россия сейчас на пороге великого потрясения. Нельзя не согласиться с Рашелью: если бы силу, энергию, незаурядный ум и знание жизни Вассы Железновой применить ради большой общественной цели, как много она могла бы сделать!

Мы хотим показать Вассу не темной злобной купчихой, не Кабанихой из пьесы Островского, но женщиной достаточно образованной, компетентной в своем деле. Нам очень важно то, что Васса — купчиха не первого поколения. Она уже достаточно воспользовалась теми выгодами, которые дал ей капитал, нажитый двумя предшествующими поколениями купцов Храповых. Богатство, которое досталось ей в наследство, она прикопила и умножила — живет в хо-

— Как будет соотноситься ваш фильм с традицией постановок «Вассы Железновой» в кино и театре?

— Классические произведения вообще очень опасно делать, потому что так или иначе невольно посягаешь на устоявшиеся, традиционные представления. Но в то же время я хочу подчеркнуть, что разрушается лишь традиционное представление, а не традиция — на традицию ты опираешься; хочешь или не хочешь того, ты ею питаешься. Даже если задаться сознательной целью уйти от традиции, это не получится: ты на этой традиции воспитан, это основа того, что ты знаешь, что чувствуешь, и это принадлежит не только тебе — всему поколению.

Но это уже иное поколение, воспитанное иным временем. А потому и ты при всем желании не можешь представлять, видеть, чувствовать какие-то известные положения классической вещи точно так, как представлялись, виделись, чувствовались они двадцать или пятьдесят лет назад. Такова диалектика. Это единый процесс обновления — разрушение и создание, созда-

ние и разрушение во имя нового созидания.

Наверное, кто-то из будущих зрителей нашей «Вассы Железновой» скажет, что я отступил от традиции, что у Горького все иначе, что снимать надо было совсем не так. А потом, наверное, пройдет десяток-другой лет, и фильм будут упрекать в обратном — в традиционности и рутине.

А пока, конечно, все обстоит достаточно сложно. Уже сам выбор Инны Чуриковой на роль Вассы — нарушение привычного стереотипа. Традиция сегодня — это Вера Пашенная, которой, кстати, было уже далеко за шестьдесят, когда она сыграла Вассу, но силой своего огромного таланта она убедила всех, что Васса именно такова. А между тем героине горьковской пьесы всего сорок два, и, как сказано у автора, «на вид моложе». Но когда зритель увидит в этой роли вместо Пашенной Чурикову, которой надо будет играть возраст, то наверняка начнутся возражения: как это так! Откуда это? От автора. Даже такой очевидный вопрос, как возраст Вассы, уже ведет к разрушению привычного стереотипа, а это вопрос далеко не единственный.

Короче, когда фильм выйдет на экраны, ощущение от него, надеюсь, будет новое и свежее. Это будет и горьковская вещь, и в то же время как бы новая и, конечно, никак не похожая на тот фильм, который некогда снял режиссер Леонид Луков. Это и естественно. Если бы картина возникала во мне такой, какую я уже однажды видел, я не стал бы за нее браться — зачем, если такой фильм уже есть. Но нас от этого фильма отделяет уже четверть века, мы не можем не учитывать пройденного; оставаясь верными мысли и духу горьковской пьесы, мы должны по-новому ее осмыслить и воплотить.

Драматургия Горького по силе, по масштабу страстей видится мне родственной драматургии шекспировской. И если, реализуя ее, не упрощать, не сглаживать человеческих отношений, не спрямлять конфликтных углов, могут получиться постановки сродни шекспировским. В их числе и «Васса Железнова».

Интервью вел
АЛЕКСАНДР ЛИПКОВ

ХРОНИКА

СВЕРДЛОВСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ В РИГЕ

В конце сентября в нашей республике гостила делегация кинематографистов Свердловской студии: главный редактор Лариса Козлова, секретарь Свердловского отделения Союза кинематографистов Раиса Енютина, режиссер Николай Гусаров, кинооператоры Владимир Макежанец и Сергей Гаврилов. Как и рижане, побывавшие на Среднем Урале нынешним летом, свердловчане привезли с собой новые работы своей студии — фильмы «Транзит» [режиссер В. Фокин] и «Тем, кто остается жить» [режиссер Н. Гусаров], документальные ленты «Урал» [режиссер А. Стремляков] и «Люди медвежьих углов» [режиссер Л. Ефимов].

— Встречи в Латвии и на Урале посвящены одному и тому же событию, 60-летию образования СССР, — сказала Л. Козлова, — но и помимо этого между двумя нашими киностудиями немало связей как творческих, так и производственных. В фильмах Свердловской студии не раз снимались актеры вашей республики — самой памятной остается картина «Сильные духом» с участием Гунара Цилиянского и Вии Артмане, а съемочные группы с Урала, работая в павильонах рижан, всегда получали помощь и поддержку. Есть общие моменты и в биографиях обоих коллективов: наша студия, как и Рижская, одна из самых молодых в стране, она организована в 1943 году. Рассказывая о делах и планах студии, Л. Козлова отметила складывающийся сейчас ее новый профиль. Это фильмы, связанные с историей Сибири и Дальневосточного края, с промышленным освоением Урала — от глубокой древности до наших дней.

Свердловские кинематографисты провели в Латвии пять дней. Они побывали на Рижской студии, в рыболовецком колхозе «Багга», познакомились с жизнью республики. Премьеры фильмов «Транзит» и «Тем, кто остается жить» прошли в кинотеатре «Рига». Творческим вечером гостей открылся новый сезон в Рижском Доме кино.

1. Главный редактор Свердловской киностудии Л. Козлова

2. В гостях у латвийских кинематографистов

3. На съемочной площадке фильма «Чужие страсти»



1.



2.

3.

