

Сегодня и завтра

(Сценарий телефильма о Народной артистке СССР Окюме Курбановой)

НЕСКОЛЬКО ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫХ СЛОВ. В начале 70-х годов я получил заказ от нашего Комитета по радиовещанию и телевидению написать сценарий телефильма об Окюме Курбановой. Я ознакомился с материалами, встречался с актрисой и написал сценарий. Он был одобрен, но в это время трагически преждевременно скончалась дочь Окюмы ханым Вефа. Это потрясло ее. Окюма ханум была сломлена. Естественно, не о каких съемках с ее участием не могло бы быть и речи, а без нее не было бы фильма. Телефильм по этому сценарию так и не был снят. В этой книге я впервые публикую этот сценарий, как дань моего глубокого уважения к памяти замечательной актрисы.



Окюма Курбанова в роли Гермионы в спектакле “Зимняя сказка” В.Шекспира

Статуи, статуи...

Благородный мрамор классических скульптур, поворачивающихся к нам разными гранями своих форм, в разных ракурсах, в различных освещениях.

Античные скульптуры и скульптуры эпохи Возрождения одна за другой проходят по экрану на нейтральном фоне в сопровождении музыки И.С.Баха.

И вот еще одна “скульптура”, тоже на нейтральном фоне. Она чуть-чуть освещена. На общем фоне мы видим лишь ее контуры – “мраморную” фактуру одеяния, неподвижное величие лица.

Эта “статуя” – Гермиона из “Зимней сказки” Шекспира. Камера медленно панорамирует от “статуи” и мы теперь видим живых людей – короля Леонта, Паулину, Пердиту и других у ее пьедестала. Музыка усиливается и Паулина обращаясь к “статуе” говорит:

***Пора, проснись! Не будь отныне камнем!
Покинь свой склеп для радостного солнца!
Приди в объятия дружбы и любви!***

*Приди, мы ждем! Лишь мертвые недвижны,
Но движется и дышит тот, кто жив.*

И происходит чудо. Из полутьмы в дальнем плане “статуя” приблизилась к нам, оживает. Она не спеша спускается с пьедестала и медленно идет к ошеломленному Леонту.

Театральный зал – а все это происходит на сцене – взрывается аплодисментами.

А на сцене Гермiona – Окюма Курбанова подходит к своей потерянной и вновь обретенной дочери и прижав ее к груди говорит:

*Кто спас тебя, дитя мое, скажи мне!
Где ты жила? Как ты нашла отца?
От верной Паулины я узнала,
Что Аполлон предрек тебе спасение
И для тебя я сохранила жизнь.*

Вновь гремят аплодисменты.

Мы видим разные лица зрителей. Люди в зрительном зале. Зрители у витрин с фотографиями О.Курбановой в различных ролях. Люди у билетной кассы с объявлением: “Сегодня: Г.Джавид “Сиявуш”.

Теперь на сцене драма Г. Джавида “Сиявуш” с Окюмой Курбановой в роли Судабы. Небольшой отрывок из спектакля и вновь зрительный зал – очишающая печаль трагедии, святые слезы искусства.

На экране Народный артист СССР, профессор Мехди Мамедов.

Он говорит о том, что Окюма Курбанова актриса, которая владеет великолепным даром смешить зрителя и растрогать его до слез, а главное – заставить его приобщиться к высокому искусству, актриса, умеющая найти ключ к зрительскому сердцу. Он говорит о том, что Окюма Курбанова, которую зрители знали как актрису высокого романтического пафоса, обладает также незаурядным комедийным даром, что будучи одной из лучших актрис шекспировского репертуара, она в тоже время прекрасно может выступить и в другом амплуа, скажем, в чеховских пьесах.

Артистическая уборная актрисы. Разгримировываясь, чуть усталая и все еще живущая в атмосфере только что закончившегося спектакля, она обращается как бы к невидимому собеседнику. Закадровый голос О.Курбановой:

Я стала актрисой еще до того, как впервые вышла на сцену. Я видела музыкальные спектакли, в театре Оперы, меня водил туда мой дядя, родной брат мате-



Алескер Алекперов



Окюма Курбанова

Продолжается закадровый монолог актрисы: Потом в течение многих лет я набиралась опыта. Я поняла, что умение и задача актера заключается в том, чтобы найти свой ключ к каждому драматургу, к разным художественным, эстетическим системам и выразить это по-разному, не теряя при этом и своего собственного лица, своего индивидуального почерка. Это самое сложное в нашем деле. Для того, чтобы добиться этого нужно многое, ой как много. Важны и внешние данные, и пластика движений, и голос, дикция, и вкус и образование, эрудиция, и, разумеется, талант. Талант помноженный на труд, труд и еще раз труд.

На экране Народный артист республики Мелик Дадашев:

- Это не просто слова, – говорит он. – Когда Окюма ханум говорит о труде, труде и еще раз о труде, это не только красивые слова. За этими словами стоит большая актерская жизнь, проживая в неустанном, ежедневном, подвижническом труде, долгие годы упорной и настойчивой работы.

ри композитор Муслим Магомаев. А вот к драматическому театру я приобщилась после знакомства с Алескером Алекперовым. Он пришел на сцену в 17 лет, а в 19-20 благодаря своему редкому таланту играл значительные роли в Театре Рабочей молодежи.

Потом этот театр перевели в Гянджу и выйдя замуж за Алескера я вместе с ним тоже поехала в этот город. Там мы жили по соседству с Аббасом Мирзой Шарифзаде. Он репетировал пьесу Гусейна Джавида “Шейх Санан”, причем часто в своей тесной комнате. Из-за тонкой стены я слышала весь ход репетиции, замечания режиссера. Я невольно оказалась участницей этих репетиций, а к их концу знала назубок всю роль Хумар. Таким образом я стала актрисой задолго того, как им стала на самом деле.

Во время этого закадрового монолога мы видим фотографии А.М.Шарифзаде, А.Алекперова, здание Театра рабочей молодежи в Баку(ныне там располагается театр Кукол) и в Гяндже (ныне Гянджинский театр имени Дж. Джабарлы).



Окюма Курбанова в роли Ширин в спектакле “Фархад и Ширин” Самеда Вургуня

Окюма ханум у себя на квартире перед телевизором смотрит на это выступление Мелика Дадашева. Звучит ее закадровый голос. Она вспоминает, как впервые вышла на сцену в спектакле “Вагиф” и ...упала. Потом она играла в других пьесах Самеда Вургунa, но всегда помнить свой первый “неудачный” дебют.

Мы видим два отрывка из спектакля по пьесе С.Вургунa “Фархад и Ширин”. Вернее, это один и тот же отрывок – но в первом случае Окюма Курбанова выступает в роли Марьям, и во втором – в роли Ширин.



Расул Рза и Окюма Курбанова

– Как давно это было – говорит Окюма ханум за кадром.

На экране появляются кадры кинохроники военных лет. Звучит закадровый голос актрисы:

- А потом была война. В годы войны я сыграла свою первую заглавную роль в пьесе “Вефа” Расула Рзы. Образ прокурора Вефы был дорог мне, как воплощение трудных испытаний выпавших на долю наших женщин в годы войны и как эталон верности своим мужьям, сражавшимся на фронте.

У себя на квартире Окюма ханум показывает небольшой буклет, посвященный ей с ее портретом. Давно изданный, он изрядно пожелтел. Уже в кадре Окюма ханум продолжает свой рассказ:

- Я храню этот буклет, как одну из самых дорогих для меня реликвий – его прислал мне с фронта один из бойцов. Он писал о том, что видел меня на сцене и если вернется с фронта, обязательно зайдет за “своим” буклетом. Если же не вернется, то он просил, чтобы я сохранила именно этот буклет, как память о нем, незнакомом человеке, который там, на фронте защищал нашу жизнь – Окюма ханум грустно добавляет: Он не вернулся.

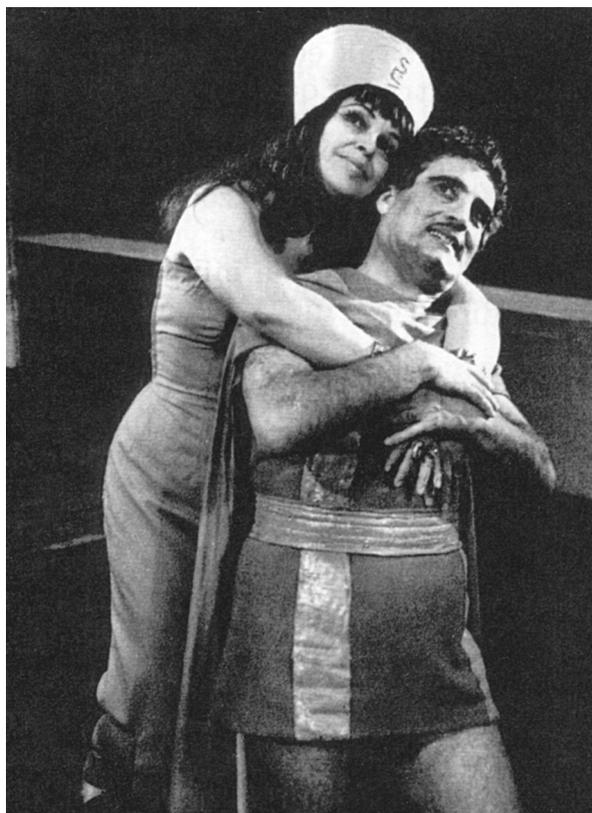
Мы видим Окюму Курбанову в разных местах – на заседании Верховного Совета республики – на лацкане ее костюма депутатский значок, на встрече со зрителями, на съемках фильма, на прогулке, на бульваре, на улицах, на художественной выставке, на органном концерте в Консерватории. Все эти кадры перемежаются с фоторафиями актрисы в разных ролях.

Последняя фотография – О.Курбанова в роли Клеопатры – “оживает” и мы видим отрывок из спектакля “Антоний и Клеопатра”.

Аплодируют зрители. Они преподносят актрисе цветы.

Окюма Курбанова с букетом цветов входит в свою квартиру, зажигает свет.

На экране Мехди Мамедов:



Окюма Курбанова - Клеопатра, Али Зейналов - Антоний в спектакле "Антоний и Клеопатра" В.Шекспира

ют его. Опустел и гардероб. Гардеробщица протягивает пальто последним зрителям.

Убираются декорации со сцены, разгромиваются актеры.

Гаснут люстры, театр погружается в полумрак.

Освещен лишь фасад театра и свет выхватывает барельефы выдающихся деятелей азербайджанской сцены.

По полуосвещенным коридорам театра уже в своем обычном платье идет Окюма Курбанова. У лестницы она вдруг задумчиво останавливается, поворачивается и входит в пустой зрительный зал, садится в дальний ряд.

На открытой сцене демонтируют декорации. Рабочий сцены, увидев Окюму ханум, приветливо улыбается ей.

Мы работали вместе с ней над многими спектаклями и меня всегда удивляла ее работоспособность, энергия, самоотдача, желание добиваться максимальной выразительности, стремление к совершенствованию своей игры от спектакля к спектаклю, от эпизода к эпизоду, а до этого от репетиции к репетиции.

Мехди Мамедов с Окюмой Курбановой репетирует сцену из спектакля по пьесе С.Вургуня "Инсан".

Аплодисменты раздаются и в зале Малого театра в Москве, где летом 1974 года проходили гастроли Азербайджанского театра. На поклон выходит Окюма Курбанова. О ее искусстве говорит Народный артист СССР Ю.Завадский.

Кадр сменяется, и мы видим опустевший зал уже в Баку. Последние зрители покида-



Окюма Курбанова в роли Елены Андреевны в спектакле "Дядя Ваня" А.Чехова

- Почему вы не идете домой, Окюма ханум? – спрашивает он.

Звучит закадровый голос актрисы:

- В пустой дом, где никого нет? Мой дом – здесь.

- Разве вы не устали? – снова спрашивает рабочий

Тихо звучит закадровый голос Окюмы Курбановой:

- Не устала ли я? Наверное, немного устала. Устала от всего. И от сцены, и от славы, и от мелких или крупных огорчений. От одиночества (пауза. Рабочие освободили почти всю сцену)

Вновь звучит голос актрисы:

- Как интересно выглядит сцена вот так, без декораций, почти голая. Только с двумя колоннами. Как античные колонны. Будто специально поставлены для античной трагедии. Для “Электры”, например. Почему мы не ставим Эсхила, Софокла, Эврипида? Как это говорит Электра?

И уже звучит монолог Электры со сцены, где Окюма Курбанова произносит его в костюме Электры. А из пустого зала смотрит на нее лишь один зритель – сама Окюма ханум – ведь это лишь мысленный спектакль – это мечты, творческие фантазии актрисы.

- Окюма ханум – голос помощника режиссера отрывает ее от игры фантазии – завтра в 10 утра репетиция. Но режиссер просил передать вам, что сегодня был такой напряженный день и если вы устали, завтра репетицию может провести ваш дублер. Если вы устали...

Прерывая слова помрежа, звучит закадровый голос рабочего сцены, он повторяет уже знакомую нам фразу:

- Разве вы не устали?

Окюма ханум улыбается, улыбается теперь помощнику режиссера и звучит ее закадровый голос:

- Устала ли я?

И она говорит вслух:

- Нет, конечно, я нисколько не устала и завтра, как всегда ровно в десять буду на репетиции.

Улыбается и помощник режиссера.

Окюма ханум выходит из театра, проходит мимо афиши, на афише крупными буквами написано:

СЕГОДНЯ И ЗАВТРА. НОВЫЙ СПЕКТАКЛЬ. В ГЛАВНОЙ РОЛИ НАРОДНАЯ АРТИСТКА СССР ОКЮМА КУРБАНОВА.

Окюма ханум идет по улице и незнакомые ей, но узнающие ее люди по-доброму здороваются с ней.

Поздно вечером О.Курбанова уходит из театра, чтобы завтра рано утром снова вернуться к своей трудной и прекрасной профессии.

1973 г.

Украшение сцены



Гасанага Турабов

Сейчас это может показаться странным, но Гасанага Турабов для меня открылся не с экрана и не со сцены, не из эфира. Я познакомился с ним... в армии.

Произошло это при весьма необычных обстоятельствах: в 1959 году после окончания четвертого курса университета, мы были отправлены на месячные армейские сборы. Вместе с нами “военную выучку” проходили и выпускники Театрального института (ныне университет Культуры и Искусства). Именно здесь – в солдатском обмундировании – впервые предстал передо мной студент актерского факультета Гасанага Турабов. Что грех таить, учения для нас оказались тяжелыми, если не сказать изнурительными, тем не менее, как только выпадала свободная минута, когда мы могли перевести дух и немного прийти в себя, Гасанага “со товарищи” устраивали для нас “художественную часть” – читали стихи, разыгрывали всевозможные юмористические сценки, импровизировали на актуальные для всех темы. Гасанага запомнился мне как яркий комический актер, а более всего своими неподражаемыми пародиями на некоторых тогдашних прославленных актеров; впоследствии я не видел его в подобном амплу...

Дружба, зародившаяся между нами в дни “суровой армейской жизни”, уважительные отношения со временем окрепли и в полной мере проявили себя в творческом содружестве на ниве кино и театра. Сейчас я думаю, что это было неизбежно: Гасанага Турабов сразу же выделился своей индивидуальной неповторимостью среди группы талантливых молодых актеров, привлеченных незабвенным режиссером Тофиком Кязимовым в Академический Театр. Здесь Гасанага открылся и полюбился мне и широкой публике как неповторимый исполнитель ролей Хмельного Искандера и Гамлета.

А роль Герая бека, сыгранная им в фильме Юсифа Самедоглу и Тофика Тагизаде “Семеро сыновей моих”, раскрыла новые грани таланта Турабова, а что еще важнее, высветила его творческий потенциал.



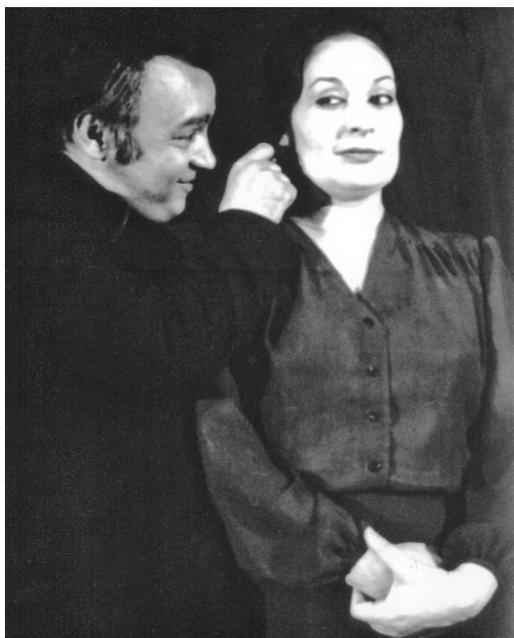
Гасанаги Турабов в ролях

Как уже было сказано, мы тесно сотрудничали с Турабовым в кино и театре. В четырех из пяти моих пьес, поставленных на сцене национального Драматического театра, Гасанага принял непосредственное участие. Он сыграл главные роли в спектаклях “Лето в городе”, “Сны пустыни” и “С думой о вас я...”, а в постановке спектакля “Человек человека” мы с ним были сорежиссерами. (Грустный парадокс, но именно в период его художественного руководства Национальным театром эти спектакли были сняты с текущего репертуара...)

Образ Гийаса, созданный Турабовым в спектакле “Лето в городе” в постановке Тофика Кязимова очень скоро превратился в своего рода символ человека честного, принципиального, но абсолютно неприспособленного к требованиям социальной реальности. Когда кто-то говорил “Я перестал гийасничать” или “Тоже мне, Гийас нашелся!..”, прежде всего подразумевался образ, воплощенный Турабо-



Г.Турабов и А.Панахова в спектакле “Мой грех” Ильяса Эфендиева



*Г.Турабов – Гияс, Ш.Мамедова – Дильра
в спектакле “Лето в городе” Анара*

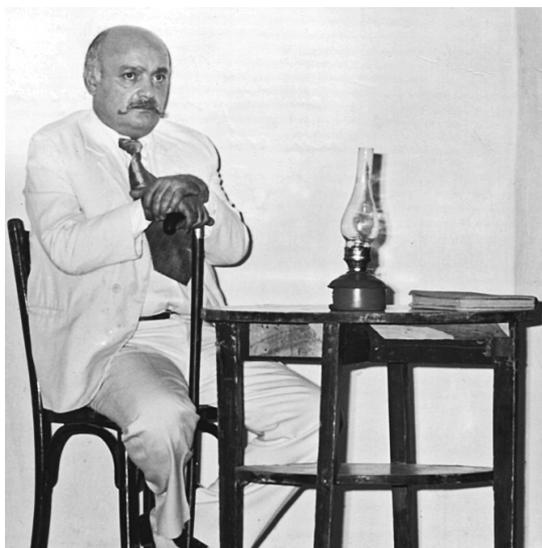
узкого и тесного для него амплуа, эксплуатируя его дарование в одноплановых ролях. Наверное, именно поэтому у меня возникло желание разрушить сложившийся стереотип и представить актера в принципиально новом качестве – в роли “антигероя”. Мне виделся образ не победителя, но аутсайдера, не властелина, повелевающего событиями и людьми, но конформиста, подвластного течению событий, словом, не “супермена”, но “маленького человека”. И как только мне представилась возможность самому снять фильм по собственному сценарию (совместно с Гюльбяниз Азимзаде), неожиданно для многих, в том числе, и для самого Турабова, я пригласил его на роль Кяберлинского – простодушного и честного, жалкого и помыкаемого фанатика театра, столь же пылкого, сколь и бездарного актера-неудачника. Мало кто представлял Турабова в главной роли в фильме “Юбилей Данте”. Однако после выхода фильма даже самые закоренелые скептики признали творческую победу актера. Этой ролью Турабов не только продемонстрировал новые яркие краски своего профессионализма, но в очередной раз доказал известную истину, гласящую: только актер большого дарования может во всей полноте и убедительности воплотить образ бездарного актера. Нам не представляло особого труда “состарить” Турабова – мас-

вым на сцене. Моральные и духовные качества характера Гийаса-Турабова, а также его удивительная внешняя схожесть с великим Джалилом Мамедгулизаде, вдохновили меня на реализацию образа писателя в театре, кино и телевидении. К счастью, нам удалось осуществить обе задумки. В спектакле “С думой о вас я...”, поставленном в Национальном театре режиссером Марагимом Фарзалибековым, в художественном фильме “Окно печали”, снятом мною по собственному сценарию на киностудии “Азербайджанфильм”, и в телеспектакле “Все говорят с нами” (Режиссер Р.Гасаноглу) Гасанага с максимальной точностью воссоздал сложный образ писателя трагичной и возвышенной судьбы.

Не знаю, может быть в силу первого впечатления от комических талантов Турабова, проявленных им в дни нашей краткосрочной армейской службы, мне всегда казалось, что в кино и в театре режиссеры видят этого актера в рамках очень



*Г.Турабов – Кябирлинский в фильме
“Юбилей Данте”*



*Г.Турабов в роли Мирза Джалила
в спектакле “С думой о вас” Анара*

Так случилось, что достаточно длительное время Г.Турабова все реже и реже появлялся на сцене Национального театра. Творческая деятельность актера в основном происходила на киностудии – постоянные съемки, озвучение, дубляж, плюс ко всему работа на телевидении и радио.

Однажды на репетиции спектакля “Лето в городе”, режиссер Тофик Кязимов, человек очень требовательный в работе и весьма скупой на похвалу актеров, настолько был доволен Турабовым, что нарушил свое обыкновение.

- Тураб, – сказал он, – не отдаляйся от театра: вы оба – и ты, и театр, служите украшением друг друга! (С легкой руки Тофика Кязимова все стали обращаться к актеру именно так – Тураб...)

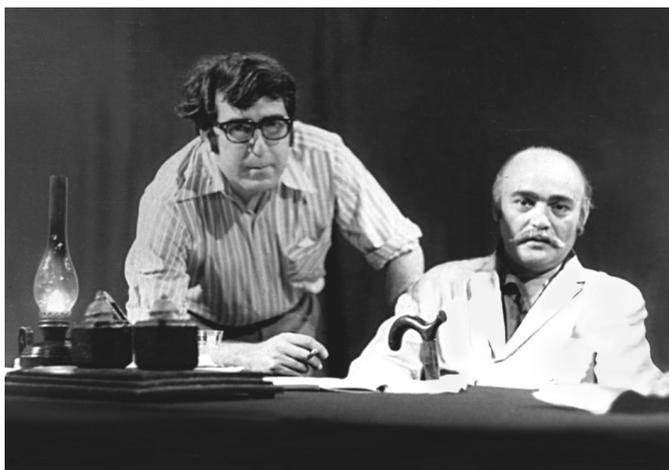
Сегодня, обращаясь к художественному руководителю Национального театра Турабову, актеру, который, к сожалению почти не появляется на сцене, я хочу напомнить ему слова его наставника Тофика Кязимова:

- Сцена украшает Турабова, Турабов украшает сцену.

... Хотелось бы больше видеть Турабова на сцене Национального театра, нежели в кабинете художественного руководителя...

терство гримеров максимально убедительно приблизили актера к почтенному возрасту Кяберлинского. Гораздо труднее было “погасить” молодой блеск глаз Турабова – тут никакой грим не поможет, здесь вся надежда на актера. И Турабов смог сделать это. Даже на самом крупном плане в выразительных глазах актера, подернутых легкой пеленой невысказанной печали, прочитывались тяжесть прожитых лет, все его неудачи и бесплодные надежды.

Словом, все то, что потом в нашей художественной среде нарекли неологизмом “кяберлинство”... Даже опытные в своем деле актеры, озвучивавшие на русском языке турабовского персонажа на “Ленфильме”, не верили в то, что актер моложе экранного образа на двадцать лет.



*Анар с Г.Турабовым в роли Мирзы Джалила
в телеспектакле “Век говорит с нами”*

29 ноября 1998 г.

Перевод Вагифа ИБРАГИМОГЛУ

Блистательная плеяда

В шестидесятые годы прошлого столетия в Азербайджанском театре драмы засверкала целая плеяда блистательных актеров и актрис. Они пришли из Института искусств, где преподавали такие маститые педагоги-режиссеры, как Рза Тахмасиб, Адил Искандеров, Мехди Мамедов, Магеррам Ашумов, Тофиг Кязымов. В театре они играли в постановках разных режиссеров, но и критики и сами они считали эту плеяду артистами Тофика Кязимова по художественным позициям, творческим устремлениям, по тому духу новизны, которые они вместе Тофиком привносили на сцену. Мелик Дадашев был значительно старше представителей этой плеяды, но и его актерский потенциал раскрылся именно в эти годы. Я видел многие спектакли нашего театра драмы начиная с середины сороковых годов, на памяти многие яркие роли актеров, общее впечатление от многих спектаклей, но золотой век нашего драматического театра, на мой взгляд, падает именно на шестидесятые - семидесятые годы, когда в постановках Тофика Кязимова и Мехди Мамедова заблестели имена Гасана Турабова, Самандара Рзаева, Микаила Мирзы, Алиаббаса Кадилова, Камала Худавердиева, Гамлета Ханызаде, Гамлета Гурбанова, Амалии Панаховой, Шафиги Мамедовой, Сафуры Ибрагимовой, Фуада Поладова, Яшара Нури. Сегодня почти никакого из них нет в Аздраме, одних унесла смерть, других жизнь.

Невосполнимой потерей для театра были смерти Гасана Турабова, Самандара, Микаила, Алиаббаса, Камала, двух Гамлетов – Ханызаде и Гурбанова. Распрощалась с театром Шафига, свой театр создала Амалия, перешел в театр Русской драмы Фуад. В последнее время болеет Яшар, дай Бог ему здоровья.

Почти все они сыграли запоминающие роли в моих пьесах и фильмах. И если в этих заметках я в основном говорю о своих совместных работах с ними, пусть это не воспринимается как нескромность или самореклама. Просто я имел возможность более близкого общения с ними, наблюдать их на репетициях и съемках. Со многими я близко дружил. До того как Гасан Турабов сыграл ведущие роли в моих пьесах и фильмах, мы познакомились с ним на солдатской службе. Книгу, посвященную ему Гасан подарил мне с автографом: “Моему солдатскому другу”.

Дуайеном, флагманом или если угодно общепризнанным лидером этой плеяды был Гасан Турабов. Я в свое время написал о нем очерк, который включен и в эту книгу, поэтому не буду повторяться.

* * *

Наряду с Турабовым, другим, именно другим, а не вторым, ярким представителем этой плеяды был Самандар Рзаев. Самандар был актером широчайшего диапазона, он мог блестяще создавать и монументально-героические и сугубо сатирические, юмор-

стические образы. Мог психологически достоверно “зарисовывать” портреты современников и в то же время мастерски воплощать исторические персонажи. Он был одинаково органичен и на сцене, и на экране. Обладая богатым по оттенкам голосом был непревзойденным ведущим в радиопрограмме “Булаг”, вдумчивым исполнителем-декламатором поэзии.

Талант Самандара ярко проявился и в монументальном образе Ибрагима Ширваншаха в историческом фильме “Насими”, поставленном Гасаном Сеидбейли по сценарию Исы Гусейнова и в современных произведениях драматурга Ильяса Эфендиева в постановках Тофика Кязымова.

Самандар сыграл в трех спектаклях по моим пьесам в Аздраме и в телеспектакле “Эвлери гйенделен йар” (“Дом наискосок”).

А первая творческая встреча с Самандаром состоялась в пьесе “Лето в городе”, поставленной Тофиком Кязымовым. Самандар создавал полнокровный образ профессора Бахрама Зейналлы, солидного врача, основательного человека, склонного, однако, прихвастнуть при случае своим знакомством с известными людьми, своим весом в обществе. По существу это добрый человек, готовый придти на помощь в трудную минуту и Самандар тонко передавал все оттенки характера Бахрама Зейналлы.

Самандар, как и вся постановка в целом имели большой успех, заслужили высокую оценку Г.Алиева. Сразу после спектакля он поднялся на сцену, сказал много добрых слов, распорядился выделить Самандару и Шафиге квартиры. Позже за этот спектакль Шафига, Самандар и я получили Государственную премию Азербайджана. Ранее эту премию получили Т.Кязымов и Г.Турабов, и по положению, она не давалась дважды.

Самандар создал в моей комедии “Адамын адамы” сатирический, сильно шаржированный образ Али Айризаде. Эту комедию в Азд-



Самандар Рзаев



Самандар Рзаев, Эльдениз Зейналов, Гамлет Гурбанов, Рафик Алиев



С.Рзаев – Бахрам, Ш.Мамедова – Диляра, Г.Турабов – Гияс в спектакле “Лето в городе”



С.Рзаев – Али Айризаде, Ш.Мамедова – Назлы Гамзали в спектакле “Свой человек”



Самандар Рзаев – Ибрагим Ширваниах в фильме “Насими”



Самандар Рзаев, Расим Балаев в фильме “Бабек”

раме ставил я сам. Я уже писал о том, что мой режиссерский дебют в театре оказался не совсем удачным, но у меня до сих пор перед глазами стоит образ созданный Самандаром. Даже во время застольных репетиций он так выпукло, сочно подавал этот образ, что невозможно было удержаться от смеха. Острохарактерный образ Худаяр бека создал Самандар и в пьесе “С думой о вас”, поставленной Мараимом Фарзалибековым. Эта пьеса написана по мотивам произведений М.Дж.Мамедкулизаде и Худаяр в описании писателя не только злой по натуре человек, но и уродливый внешне. Самандар был обаятельным мужчиной, но он в силу своего актерского умения, создавал такой образ Худаяра, что поневоле вызывал отвращение к своему персонажу.

Самандар был тучным, полным человеком, язык не поворачивается назвать его толстым. Как я узнал совсем недавно из слов его дочери, опубликованных в журнале, в юности Самандар получил травму и врачи посоветовали ему полнеть, чтобы укреплялись кости. Но помимо этой рекомендации он и сам был не прочь хорошо поесть и выпить, хотя никто и никогда не видел его пьяным. Как-то перед спектаклем “Лето в городе” мы втроем – Самандар, Турабов и я пошли в ресторан при ипподроме, оба актера были заняты в спектакле, но не отказались от выпивки, причем Самандар пил больше всех, я даже забеспокоился, как же он через два-три часа выйдет на сцену. В тот вечер Самандар играл столь блестяще, что Турабов даже пошутил: может стоит перед каждым спектаклем его хорошенько напоить.

Конечно, он и трезвым играл не хуже, просто удивительным было то, что и в состоянии легкого опьянения, мог так мобилизоваться на сцене.

Еще одна запомнившаяся всем работа Самандара – образ Шакара Шириновича в телеспектакле “Дом наискосок” (постановка Рамиза Гасаноглы). Самандар создавал точный об-

раз бывшего номенклатурного работника, оказавшегося не у дел с такой достоверностью, что Шакар Широнович – вальяжный, пытающийся сохранить лицо, был и смешон, и жалок, и все же вызывал сочувствие. Такова была мера обаяния Самандара. Он чем-то напоминал мне знаменитого английского актера Лаутона, такого же тучного и такого же обаятельного (если помните его в роли судьи в фильме “Свидетель обвинения” с Марлен Дитрих).

* * *

Талантливым актером, с которым мы не раз встречались на творческой стезе был и Микаил Мирза. Микаил отличался и от Турабова, и от Самандара, прежде всего своей склонностью к некоторой патетике. Он и стихи читал в патетическом ключе, в лучшем смысле этих слов, ибо подбирал именно такие стихи, которые и были предназначены для такого пафосного исполнения. Но при этом в его исполнении не было фальши. Четкая дикция, умение донести до слушателя каждое слово, проявились и в роли Сабира, которую он исполнил в пьесе “С думой о вас”. Микаил читал сатирические и программные стихи Сабира с глубоким пониманием их сути. Ведь помимо всего прочего он был очень грамотным актером, прекрасно знал не только классическую и современную азербайджанскую поэзию, но и театральную литературу. Помню,



Микаил Мирза



После премьеры спектакля “С думой о вас” Анара. Сидят: слева Алаббас Гадиров – Мирза Джалил, художница спектакля Солмаз Ахвердова, Баси Джафарова – Гамида ханум, Микаил Мирза – Сабир. Стоят: Ильхам Намик Камал, режиссер спектакля Мараим Фарзалибеков, Мухтар Афишаров, Гасанага Турабов



Микаил Мирза в роли Г.Сарабского в фильме “Узеир Гаджибеков, Аккорды долгой жизни” Анара



Нуреддин Мехдиханлы, Малейка Аббасова в спектакле “Айдын” Джафара Джаббарлы. Режиссер постановщик Микаил Мирза



Анар и Микаил Мирза

как он в доступной форме объяснял мне сущность “системы Станиславского”.

В кино мы поработали с ним в фильме “Узеир Гаджибеков. Аккорды долгой жизни”. На роль Гусейнгули Сарабского Микаила мне рекомендовал Ш.Бадалбейли “Он и внешне чем-то напоминает Гусейнгули” – сказал Шамси муаллим.

Шамси муаллим не ошибся в своей рекомендации, Микаил замечательно сыграл в фильме, создав сразу два образа – Сарабского в жизни и Сарабского в роли Меджнуна. Причем и Меджнун раздваивался- до и после ухода в пустыню это две разные актерские ипостаси.

* * *

Шафигу Мамедову я увидел на экране до того как познакомился с ней. Шли подготовки к фильму “День прошел” и мы искали исполнителей на главные роли – Эсмер и Октяя. Когда мы вместе с Юсифом Самедоглу – Главным редактором студии, в просмотровом зале киностудии смотрели филм “Чернушка” Юсиф сказал: “обрати внимание на Шафигу Мамедову. Она могла бы быть Эсмер”. Позже я тоже склонился к этому варианту, хотел, чтобы в роли Эсмер снялась Шафига, а в роли Октяя Тофик Мирзоев. Ариф Бабаев – режиссер фильма вроде бы соглашался, но у него, как оказалось, был свой план и в результате после бурных дебатов на Худсовете студии было решено снимать Лейлу Шихлинскую и Гасана Мамедова. Когда я увидел готовый фильм, я согласился, что и Лейла и Гасан создали интересные образы, и много лет спустя я снял и Лейлу и Гасана в фильме “Окно печали”. Но, думаю, если бы в фильме “День прошел”, снялись бы Шафига и Тофик, то Эсмер и Октай выглядели бы тоже своеобразно, и картина была бы несколько иной.

Мы познакомились с Шафигой, оказалось, что живем на одной улице. Она меня знала, и даже в каком-то интервью, назвала своим любимым писателем. Я же стал узнавать ее на улице только после просмотра “Чернушки”. Мы стали улыбаться друг другу при встречах, потом здороваться, потом наконец, познакомились. Я видел ее спектакли и мне нравились ее роли. Ее первой большой ролью в театре стала Гертруда – мать Гамлета в спектакле поставленном Тофиком Кязымовым. И несмотря на то, что Гертруда-Шафига была младше своего сына Гамлета-Турабова на семь лет, это не выглядело на сцене несуразно. Царственная осанка с какой молодая актриса держались на сцене, заставляла забывать о возрастном несоответствии. Позже я видел ее в спектакле Тофика Кязымова “Уничтоженные дневники” по пьесе И.Эфендиева, в спектаклях Мехди Мамедова “Живой труп”, “Хайям”, “Сборище сумасшедших”. Но об этом я уже писал в заметках “Достоинство режиссера”, посвященных Мехди Мамедову.



Шафига Мамедова



*Федор Протасов – Мехди Мамедов,
Маша – Шафига Мамедова в спектакле
“Живой труп” Л.Толстого*

на современную действительность и пленку после первого же эфира смыли. Сохранились наши фотографии – Гасан Турабов в роли Мирза Джалиля, Шафига в роли Гамиды ханум и я. И еще одна фото-

Наше творческое сотрудничество началось с телеспектакля “Диндирир аср бизи” (“Век говорить с нами”). В спектакле поставленном Рамизом Гасаноглы, Шафига играла роль супруги М.Дж.Мамедгулизаде Гамиды ханум. Спектакль был довольно острым с аллюзиями



*Анар с исполнителями главных ролей в
телеспектакле “С думой о вас”, Шафигой
Мамедовой в роли Гамиды ханум, Гасаном
Турабовым в роли Мирзы Джалиля*



Гейдар Алиев вручает Государственную премию республики Шафиге Мамедовой за роль в спектакле “Лето в городе”

де”. За исполнение роли Дилары в этом спектакле, Шафига, как уже говорилось, была удостоена Государственной премии Азербайджана. Дилара Шафиги Мамедовой – верная жена, самоотверженная мать, однако, со всеми присущими женскому характеру чертами, стремлением жить как все, то есть в достатке и уважении. Но в момент драматического выбора, она оказывалась на высоте – предпочтя достойное



Анар с творческой группой телеспектакля “Век говорит с нами”

тография со съемок этого спектакля – очень дорогая для меня – там в числе создателей, исполнителей запечатлена и редактор фильма моя покойная тетьа Хабиба ханум Мамедханлы.

Более основательной совместной работой стала постановка пьесы “Лето в горо-



Г.Турабов в роли Гияса, Ш.Мамедова в роли Дилары в спектакле “Лето в городе”

существования разным соблазнам и благам несправедливой жизни. Невозможно было забыть подлинных, а не глицериновых, как у некоторых актрис, слез, в сценах, когда она, потрясенная узнает о беде, постигшей сына.

Думается, что образ Дилары, стал как бы трамплином для другой звездной роли Шафиги – роли Гюли в фильме “Допрос” (сценарий Рустама Ибрагимбекова, постановка Расима Оджагова) удостоенного Государственной пре-

мии СССР. Такое же стремление жить нормальной, но праведной жизнью в обществе, которое потеряло всякие нравственные критерии, в котором господствует дух наживы, незаконного обогащения характеризует и образ Гюли, созданный в фильме Шафигой. В тандеме с известным актером А.Калягиным, Шафига Мамедова не уступала ему в достоверности и убедительности. Стоит отметить еще одну характерную работу Шафиги – роль Фариды в фильме “День рождения”, поставленном Расимом Оджаговым по сценарию Рустама Ибрагимбекова.

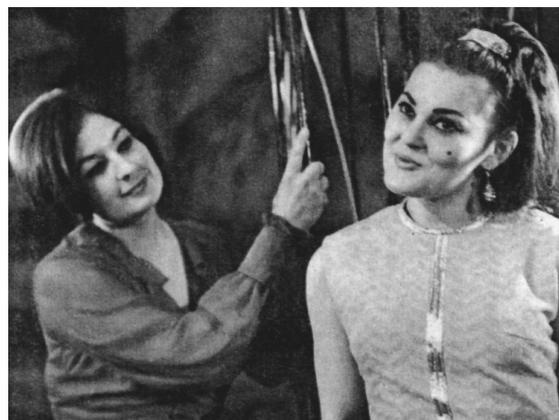
Шафига создала запоминающийся образ Бурлы хатун и в фильме “Деде Горгуд”.

Итак в расцвете творческих сил, в период больших успехов на сцене и на экране, она покидает театр, перестает сниматься в кино, целиком уходит в педагогическую деятельность. Это было, на мой взгляд, невосполнимой потерей для нашего искусства. Все уникальные данные – и внешние, и большой артистический талант, интеллектуальная глубина предвещали Шафиге завоевание еще более высших вершин в творчестве. Она мечтала сыграть Мамашу Кураж, Федру и даже Иблиса Г.Джавида, эту традиционно мужскую роль (Почему же нет, ведь сыграла же Сара Бернар Гамлета). Одна из актрис старшего поколения, как то честно призналась, что никто в ее поколения, даже в свои лучшие годы, не могла сравниться с Шафигой по сценической яркости.

Шафига иногда объясняет свой уход из театра тем, что после Тофика Кязымова и Мехди Мамедова, ей неинтересно работать с другими режиссерами. Возможно это на самом деле, так. Возможно ее, как и многих, не устраивает современный репертуар Аздрамы. Но, все же, мне кажется, Шафига не должна была так легко сдаваться.



Слева Мелик Дадашев, Шафига Мамедова, Эмин Сабитоглы, Амалия Панахова, Бахтияр Вагабзаде, Тофик Кязымов



Шафига Мамедова, Амалия Панахова в спектакле “После дождя” Бахтияра Вагабзаде

Когда-то в далекие годы из Дербента в Баку приехала юная девушка и не имея никакой поддержки, своими силами, упорством, талантам пробилась себе дорогу в жизни и искусстве, стала ведущей актрисой театра и кино, получила престижные премии.

И в свой звездный час оставила и театр и кино, стала домашней матроной и педагогом. А ведь природой она предназначена была для другой миссии, будучи выдающейся актрисой, она должна была стать великой актрисой и для этого имела все шансы. Жаль, очень жаль, что это не осуществилось. Как говорится “прерванный полет”...

* * *



Амалия Панахова

произведение в азербайджанской современной драматургии. Психологизм, богатство лирики, выражение тонкости человеческих чувств – все эти качества отличали новую пьесу И.Эфендиева даже от его многочисленных предшествующих произведений. Главный режиссер театра Тофик Кязымов интуитивно понял, что успех спектакля может обеспечить только удачный выбор основных актеров и, прежде всего, образа Наргили – очень юной, романтической, духовно одаренной девушки, искренне влюбленной в мужчину много лет старше ее. Это был риск для молодого режиссера, ибо в традиции театра все еще жил обычай привлекать на главные роли только известных в республике опытных, именитых актеров и актрис. Но по-

Амалия Панахова тоже покинула Аздраму, но она создала свой театр при Муниципалитете и успешно выступает там в качестве как актрисы, так и художественного руководителя – режиссера-постановщика.

Но до этого она твердо утвердила себя в качестве ведущей актрисы театра. У Амалии был на редкость удачный дебют. Она сыграла выигрышную роль в этапном спектакле – в постановке Тофика Кязымова по пьесе Ильяс-са Эфендиева “Ты всегда со мной”. Доктор филологических наук, профессор Гюльрух Алибейли в своей фундаментальной книге “Грани большого таланта”, посвященной творчеству Амалии Панаховой, пишет:

“И по форме, и по содержанию, и по стилистической направленности это было новое



Роли Амалии Панаховой

становка спектакля и его дальнейший успех показали, что Тофик Кязымов не ошибся. Выбор актеров на главные роли был настолько точным и верным, что спектакль “Ты всегда со мной” превратился в подлинное событие в театральной жизни республики... Итак, пьеса И.Эфендиева “Ты всегда со мной” получила живое, яркое, замечательное сценическое воплощение. И это во многом за счет прекрасной, естественной игры Амалии Панаховой. Без преувеличения скажем, что именно исполнение Амалией Панаховой этой роли обусловило успех всего спектакля, который с восторгом был принят бакинской публикой, критикой”.

Столь успешно начатый творческий путь приводит Амалию к новым достижениям в театре и кино. Причина ее успехов не только в выигрышных внешних данных, не только в большом таланте, не только в неустанном труде, но и в самоотверженной преданности театру. Один эпизод из ее творческой биографии прекрасно демонстрирует эту преданность. Об этом рассказывает сама Амалия. В день премьеры комедии Сабита Рахмана “Обрученная” с Амалией, которой предстояло сыграть главную роль, случилось несчастье. Принимая дома нежданных гостей она опрокинула кастрюлю с кипящей водой на свою ногу. “От боли я потеряла сознание – вспоминает Амалия – Приехала “Скорая”, врачи вкололи мне



Амалия Панахова в роли Диляры, Гасан Турабов в роли Гияса в спектакле “Лето в городе”



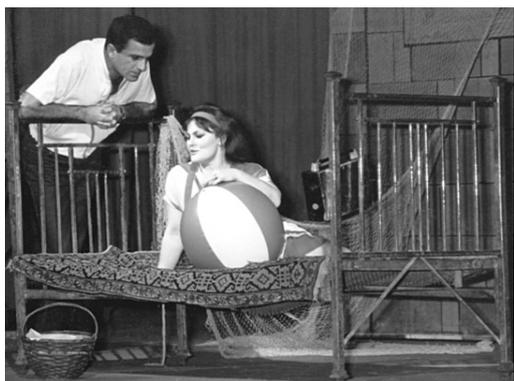
Сидят: слева Амалия Панахова, Ильяс Эфендиев, Малахат Аббасова, стоят Физули Гусейнов, Мараим Фарзалибеков, Эльчин Асланов

обезболивающее и посоветовали непременно лечь. Тогда я попросила врача: “Дайте мне побольше обезболивающих таблеток! Ведь через два часа мне танцевать” Я не слышала советов врачей, предостережений родственников. Я думала только о том, что через два часа меня ждет театр с тысячей зрителей. Я думала только об одном: как мне нужно сумею скрыть обожженные ноги и сумею ли плясать на высоких каблуках, да еще в короткой юбке... Вечером, впервые за всю свою карьеру я пришла в театр за 30 минут до начала спектакля. Врачи “Скорой” были уже там. Зал был переполнен. Я вышла на сцену... После спектакля в примерную вошел Мелик Дадашев и ... встал передо мной на колени”.

Мне довелось работать с Амалией сперва на спектакле “Лето в городе”, а потом в спектакле “Тахмина и Заур”.



Амалия Панахова в роли Диляры, Рафаэль Дадашов в роли Гияса в спектакле “Лето в городе”



Фуад Поладов – Заур, Амалия Панахова – Тахмина в спектакле “Тахмина и Заур”



Анар с двумя Тахминами: Амалией Панаховой в театре, турецкой актрисой Мерал Конрат в кино

су “Тахмина и Заур” по мотивам романа “Шестой этаж пятиэтажного дома”. Ее поставил, разумеется, Мараим. Вот что пишет об этом спектакле Гюльрух Алибейли:

После ухода из театра Шафиги Мамедовой и смерти Тофика Кязымова, спектакль “Лето в городе” как бы сам по себе выпал из репертуара. Однажды Амалия предложила мне: “Давай восстановим “Лето в городе”. Сама она собирались сыграть роль Диляры. Это был мужественный поступок с ее стороны. Ведь прежний спектакль и исполнение Шафиги были у всех еще на памяти и все начали бы неизбежно сравнивать.

Амалия пишет: “Была острая необходимость в восстановлении этого спектакля, за этот труд взяли мы с Анаром”.

Должен уточнить – основной труд выпал именно на ее долю, я просто присутствовал на репетициях и иногда делал какие-то замечания. Амалия продолжает: “В спектакле поменялись только два образа – Диляру играла я, а Гияса вместо Турабова – Рафаель Дадашев”.

Диляра Амалии Панаховой, и это естественно, была совсем другой. В одной из книг, посвященных Амалии я, к своему удивлению обнаружил фотографию – Г.Турабов в роли Гияса с Амалией в роли Диляры, хотя я не помню, чтобы Гасан играл в обновленной постановке. Может он принимал участие в репетициях, тогда и сняли эту фотографию. Как бы то не было восстановленный спектакль “Лето в городе” тоже пользовался успехом и некоторое время удержался в репертуаре. В это время я по предложению режиссера Мараима Фарзалибекова написал пьесу



А.Панахова в роли Тахмины в спектакле “Тахмина и Заур”

“Спектакль этот наделал много шума и имел очень большой успех. Во время подготовки пьесы Анара к постановке, ходили околотеатральные и околосредовые слухи о том, будто столь сложная роль, какой является Тахмина, окажется для Амалии Панаховой неподходящей, что актриса просто не справится с этой непростой задачей... Игра Амалии Панаховой была так трогательна, так сильна, что кажется, будто она играет свою жизнь, свои личные страдания, что она буквально воссоединяется со своей героиней. Каждое слово, каждая реплика, каждый ее жест на сцене насыщены смыслом, горькой самоиронией, сарказмом, заставляет зрителя волноваться, сопереживать трагедию женщины, очень одинокой, может быть даже превратившейся для общества в “лишнего”, постороннего человека, видящего единственное спасение для себя в любви. Со стороны могло показаться, что актриса играет здесь самую себя, что происходит почти полное слияние образа и личности актрисы, что судьба Тахмины – это судьба Амалии. Ведь Анар создал образ обобщенный, ибо таких женщин, как Тахмина, несчастливых в жизни, немало. Но здесь, скорее, другое – здесь сыграла роль тайна огромного таланта перевоплощения Амалии Панаховой вжиться в образ, зажить на сцене жизнью своего героя, всецело раствориться в нем... В 1986 году на Закавказском театральном фестивале за блестящее исполнение роли Тахмины Амалия Панахова была награждена премией в номинации “лучшая актриса”.

А вот что пишет об этом сама Амалия: “Говоря откровенно в азербайджанском театре было мало произведений способных так воздействовать на сердца, чувства зрителя. Невозможно было достать билеты на этот спектакль, который шел непрерывно в течении довольно длительного времени. Я так впитала в себя Тахмину, так видела и чувствовала ее, что используя все свои творческие возможности старалась показать ее как цельный характер со всеми хорошими и плохими качествами”.

Следующая творческая встреча с Амалией состоялась уже в совсем другое время – в XXI веке, когда она как художественный руководитель Муниципального театра возродила мою старую комедию “Гаравелли”. Режиссер-постановщик Ровшен Алмурадлы создал ярко театральный спектакль, который, несмотря на то что прошло более сорока лет



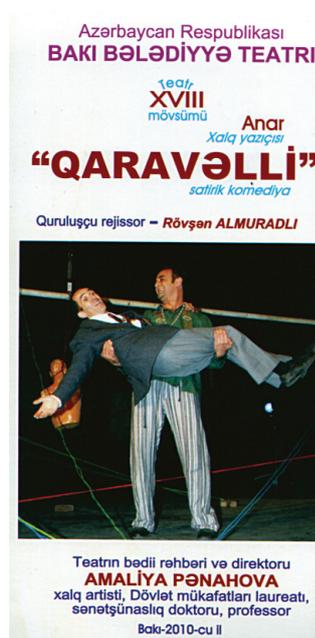
*Амалия Панахова, Расим Балаев
в фильме “Бабек”*



*Генерал Керим Керимов поздравляет
А.Панахову*



*Герой Социалистического труда,
Лауреат Ленинской премии
Фарман Салманов и А.Панахова*



Приятный вечер в Стамбуле. Слева: Амалия Панахова, Расим Оджагов, Расим Балаев, Эмин Сабитоглы, Анар, Хадиджа Аббасова, Рафиг Гусейнов, Юсиф Мухтаров

“Гаравелли” Анара в Театре Муниципалитета. Художественный руководитель театра А.Панахова

со дня написания этой пьесы, смотрелся актуально, со злободневными и ныне проблемами.

Премьера была отложена в связи с кончиной супруга Амалии Юсифа Мухтарова. Юсиф был для Амалии всем- не только супругом, но и сподвижником, директором театра, который они создавали вместе, плечом к плечу. Сам способный актер и диктор радио Юсиф пожертвовал своей артистической карьерой во имя Амалии, помогая ей в творческих, административных и в домашних, семейных делах.

Старые фотографии будят в нас ностальгические чувства. Вот фотография снятая в Стамбуле в один из приятных и незабываемых вечеров. Грустно смотрит на нее – трех из этой компании – Расима Оджагова, Эмина Сабитоглы, Юсифа Мухтарова -уже нет, а остальные так молоды, какими они больше уже никогда не будут.

* * *

С Фуадом Поладовым наши творческие пути пересеклись лишь дважды, причем в одном и том же произведении, хотя и в разных жанрах.

В спектакле “Лето в городе” он играл Агарафи – богатого плута и проходимца, а в фильме “Экзамене” снятом Гюльбеніз Азимзаде по мотивам этой же пьесы – прокурора Шамхала.

В театральной постановке Тофиг Кязымов, обычно скупой на похвалу говорил, что Фуад играет так, будто у него со всех карманов сыпется деньги. Совершенно другой образ прокурора, по существу такого же прохвоста, он создавал в фильме. Я видел Фуада в разных ролях в кино и



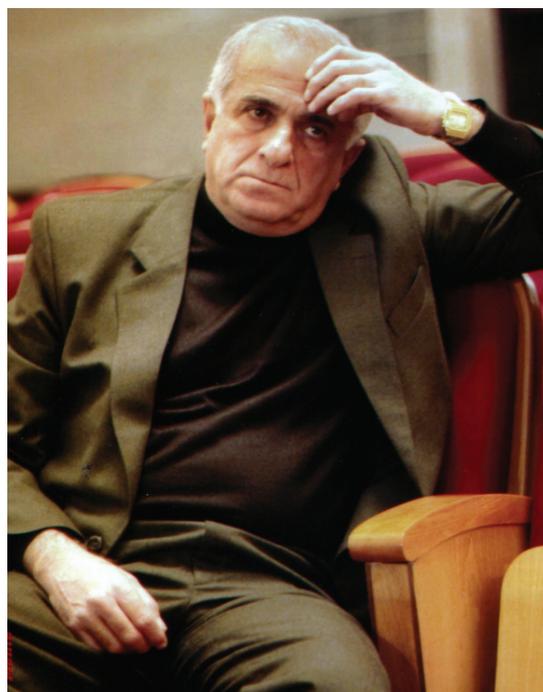
Фуад Поладов, Амалия Панахова в спектакле “Тахмина и Заур”

театре. Особенно запомнился образ, созданный им в спектакле Аздрамы по пьесе М.Горького “На дне” и две роли в театре ИБРУС Рустама Ибрагимбекова, в его же пьесах “Похожий на льва” и “Последний поединок Ивана Бунина”. В актерском амплуа Фуада мне нравится особая брутальность и мужская харизма, некий нерв, характерный для всех его образов.

Он мне симпатичен и как личность с чувством собственного достоинства, рыцарским отношением к женщине. Чего греха таит порой в актерской, да и не только актерской компании кое-кто начинает хвастать своими амурными победами, недостойно отзываясь о той или иной женщине. Для Фуада это неприемлемо и я был свидетелем того, как резко обрывал он такие разговоры, давал отпор доморощенным Казановам.

Хочу отметить еще одну удивительную особенность Фуада. Когда он в силу разных причин ушел из Аздрамы, то начал работать в Театре Русской драмы. Через некоторое время посетив спектакль этого театра, в котором был занят – причем на главной роли – Фуад, я был поражен. Человек, получивший и среднее и высшее образование на азербайджанском языке, всю жизнь игравший в азербайджанском театре, за короткий срок смог добиться такого совершенства в русском языке, что ничем не отличался от бывалых и коренных актеров этого театра. Ни малейшего акцента, ни малейшей запинки.

Конечно по кодексу чести Фуад не может уйти из театра, который принял его в трудную минуту. Но мне очень хотелось бы видеть его и на сцене азербайджанских театров.



Фуад Поладов



*Фуад Поладов в фильме
Октя Миркасимова “Колдун”*



*Кадр из фильма “Экзамен”. Фуад Поладов –
Шамхал, Рауф Атакишиев – Бахрам*



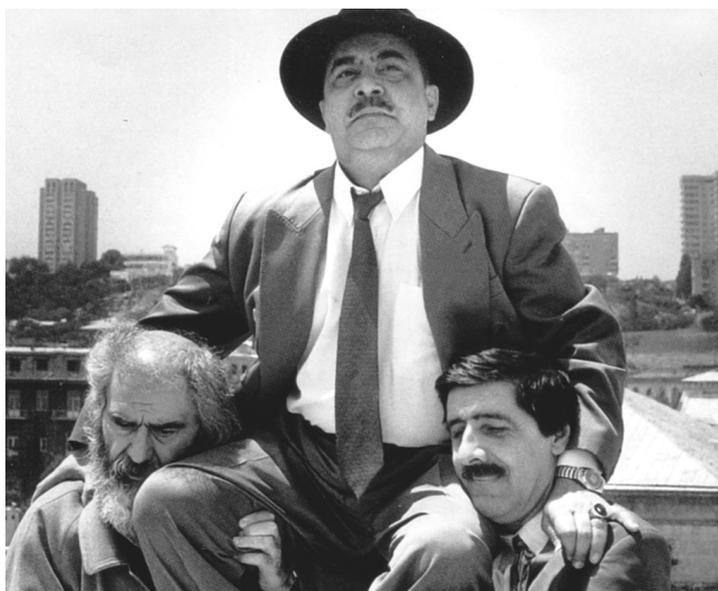
Фуад Поладов в спектакле “Гамлет”

Впрочем, начало этому уже положено, он получил приглашение в Аздраму и сыграл в “Гамлете”. Вот как сам Фуад говорит об этом:

“Нельзя назвать это возвращением. Мне кажется, что я никогда не уходил оттуда. Это театр, в котором я вырос, встал на ноги, научился ходить как актер именно на этой сцене. Несмотря на недоразумения, я всегда считал себя актером этого театра, и когда был приглашен на Гамлета, я не чувствовал и не думал о возвращении, а считал, что иду играть, как и всегда в любимый театр, на любимую работу”.



Яшар Нури в роли Гурбанали бека в телефильме “Беспокойство”



Яшар Нури в фильме Вагифа Мустафаева “Национальная бомба”

* * *

Еще один актер этого поколения, работу с которым я вспоминаю с удовольствием Яшар Нури. Первая наша творческая встреча состоялась в необычном для Яшара амплуа. Он сыграл роль Намика – сына Гияса и Диляры в спектакле “Лето в городе”. По возрасту он был чуть моложе Турабова-Гияса – и чуть старше Шафиги-Диляры, но должен был сыграть их сына. Причем актеру преимущественно комического плана, предстояло сыграть сугубо драматическую роль со сложными перипетиями судьбы. Не знаю чем был вызван такой выбор постановщика, может быть тем, что в то время в театре не было подходящего актера этого возраста. Во всяком случае Яшар справился со своей задачей, но не думаю, что именно эта роль заняла значительное место в его творческой биогра-

*Яшар Нури**Гасан Турабов – Гияс, Шафига Мамедова – Диляра, их сын Намик – Яшар Нури*

фии. Зато я думаю, что он не откажется вписать в свой творческий актив роли в других моих произведениях – ставший нарицательным образ Сурхайзаде – вечного тамады – в телеспектакле “Дом наискосок” в постановке Рамиза Гасаноглы или роли караван-сарайщика в фильме “Окно печали”. Одной из лучших ролей Яшара Нури вообще является на мой взгляд образ Курбанали бека, который он создал в телефильме “Беспокойство”. Глупый и самонадеянный, льстивый до невозможности при заискиванье пред власть имущими и самодур по отношению к своим слугам, домочадцам, Курбанали бек в трактовке Яшара настолько сочный и точный образ, что мне кажется, им остался бы доволен и сам Мирза Джалил на основе рассказов которого я и написал этот сценарий. Я, прав-



Яшар Нури в роли Мешеди Ибада в музыкальной комедии Узеира Гаджибекова “Не та, так эта”

да, добавил и мотивы нескольких других рассказов великого писателя и в фильме, поставленном Рамизом Гасаноглу, никчемного Кубанали бека хорошо “кидает” крестьянин из другого рассказа – рассказа “Ягненок”.

* * *

Я хочу добрым словом вспомнить еще одну замечательную актрису, Зарнигяр Агакишиеву, которую мы вместе с покойной Гюльбенлиз Азимзаде сняли в одной из главных ролей в фильме “Юбилей Данте”. Зарнигяр – актриса с ярким национальным колоритом, она предельна достоверна в бытовых ролях и мы оба и я, и Гюльбниз остались очень довольны ее исполнением роли жены Кябирлинского, которая все время его пилит за его неудачливость. Но в конце концов в его трудный час, она проявляет неожиданную чуткость и особую заботливость в отношении мужа, ни за что обиженного злыми людьми. Может быть это умение Зарнигяр показать образ в наиболее убедительной форме побудила и Расима Оджагова пригласить ее на роль Зивер, матери Заура в фильме “Тахмина”. И в этом фильме Зарнигяр отличается тонкостью проникновения в роль мещанки по существу и в то же время по своему заботящейся о благе сына. О благе, как она его понимает.



Зарнигяр Агакишиева

* * *

Мой рассказ о некоторых актерах и актрисах моего поколения, был бы неполным, если бы я не упомянул еще одно достойное имя – Амины Юсиф гызы. Творческая судьба Амины не связана ни с театром, ни с кино, хотя она и сыграла несколько ролей второго плана и там и там, талантливо дублирует многие картины. Она прекрасный мастер художественного чтения, которая доносит до слушателей всю красоту и своеобразие азербайджанской классической и современной поэзии.

Я особенно благодарен Амине за то, что на протяжении многих лет она неизменно читает стихи Расула Рзы. Причем она стала читать их еще тогда, когда мало кто мог почувствовать и понять особенности этой поэзии. Амина стала читать его стихи еще при жизни поэта и ее чтение, как и чтение ее неизменно-го напарника покойного Гасана Аблуча нравились от-



Амина Юсифгызы



Амина Юсифгызы и Гасан Аблуч в телеспектакле “Телефонные ночи” Анара

цу. Он говорил Амине, чтобы именно они – Гасан Аблуч и она сама читали его стихи, ибо они прекрасно чувствуют дух этой поэзии, ее внутренний ритм.

И мне очень приятно, что именно этот творческий дуэт – Амина Юсифгызы и Гасан Аблуч сыграли, может быть свои самые большие роли на телевидении в спектакле, “Телефонные ночи”, поставленном по моему рассказу Рамизом Гасаноглы.

* * *

Вот и настал грустный час расставанья с героями моих заметок, моими друзьями и соратниками по искусству. “Иных уж нет, а те далече...”

Я теперь редко хожу в Азербайджанский драматический театр. Не видел почти ни одной постановки последних лет. Если среди них есть удачные, если есть яркие режиссерские и актерские работы, я искренне рад этому.

Но для меня этот театр без Тофика Кязымова, без Гасана Турабова, Самандара Рзаева, Микаила Мирзы, без Шафиги Мамедовой, Амалии Панаховой, Фуада Поладова – стал чужим.

Вагиф Аббасов

или Не каждому мужчине даровано мужество



Вагиф Аббасов

Вагифа Шекинский театр достиг такого уровня, что был в состоянии успешно конкурировать с любым бакинским театром, а многих из них превосходил по степени художественной целостности своих спектаклей.

Помнится, тогда я только что закончил писать комедию “Человек человека”. По непонятным мне соображениям, один из выдающихся азербайджанских режиссеров-новаторов Тофик Кязымов ни за что не соглашался допустить мою комедию на сцену руководимого им театра, хотя он же впоследствии с успехом поставил мою пьесу “Лето в городе” (К слова, чуть позже я сам в содружестве с Г.Турабовым осуществил постановку комедии “Человек человека” в Академическом театре с согласия самого же Тофика Кязымова: неисповедимы пути театра...) Так вот, по ходу беседы во время одной из встреч

С Вагифом Аббасовым меня познакомил мой друг – композитор Эмин Сабитоглу. В ту пору Вагиф был первым художественным руководителем открывшегося в Шеки театра имени Сабита Рахмана, а, по существу, основоположником нового театрального коллектива. Он уже поставил в этом театре несколько спектаклей, и Эмин активно сотрудничал с ним. Если мне не изменяет память, музыку к спектаклю “Обрученная девушка” по пьесе своего отца Сабита Рахмана написал Эмин и потому близко знал режиссера Вагифа Аббасова. И вот, воспользовавшись случаем, приведшим меня в Шеки, Эмин познакомил нас, а Вагиф, в свою очередь, познакомил меня со своим театром. Времени у меня было достаточно, так что удалось посмотреть несколько заинтересовавших меня спектаклей.

У столичных театров принято смотреть на провинциальные театры, мягко говоря, несколько свысока. Очень часто для этого есть веские основания, однако во времена

с Вагифом Аббасовым, Эмин упомянул мою комедию, и Вагиф проявил живой интерес к ней, попросив дать ему текст.

Вернувшись в Баку, я переправил экземпляр рукописи Вагифу, но, честно говоря, особых надежд на ее постановку даже в Шеки не питал. Впоследствии Вагиф признался, что пьесу он принял не читая.

- Как так? – удивился я.

- А у меня опыт, – отвечал Вагиф. – как правило, чем слабее пьеса, тем старательнее автор украшает ее “внешность”: печатает текст на отличной бумаге, упаковывает в дорогой папке, облагораживает витиеватой дарственной надписью. А твоя же пьеса была напечатана на некачественной желтой бумаге, а папка доживала последние дни. Тут я палец и прикусил: кажется, здесь что-то есть...

Конечно же, это была шутка. Ясное дело, если бы пьеса не заинтересовала режиссера, он не поставил бы ее исключительно из-за качества бумаги и внешнего вида папки. Как бы там ни было, именно Вагиф Аббасов и именно в Шеки осуществил первую и, на мой взгляд, самую удачную постановку комедии “Человек человеку”. Впоследствии эта пьеса была поставлена в Нахичевани, Сумгаите, даже в тогдашнем Степанакерте, в бакинском Учебном театре, как уже упоминалось, я сам поставил ее в Академическом Драматическом театре. Признаюсь, что моя постановка оказалась самой слабой, ибо нельзя поставить хороший спектакль не имея режиссерского опыта, поэтому сравнивать мою работу с постановкой Вагифа во всех смыслах некорректно.

По вполне понятной причине я начал воспоминания о Вагифе Аббасове с фактов, близких мне, однако этим моя оценка личности и творчества этого замечательного художника не ограничивается. Спектакли Вагифа из ре-



Вагиф Аббасов, художник Гудрат, Эмин Сабитоглы, Анар в Шеки на репетиции комедии “Человек человеку”



Сцена из спектакля “Человек человеку” Анара в Шекинском театрекомедии

пертуара мировой и национальной классики вызвали живой интерес в Азербайджане, гастроли его театра в Баку, а затем и в Москве были достаточно широко освещены в республиканской и всесоюзной прессе и заслужили высокую оценку специалистов. В числе рецензий о московских гастрольях шекинцев есть и моя, напечатанная в “Литературной газете”... Тогда все только и говорили о самом молодом – и в смысле срока функционирования, и в плане возраста актеров – театре, все констатировали его несомненный успех и предрекали такое же успешное будущее.

Безо всякого сомнения и преувеличения, все эти успехи прежде всего и главным образом были связаны с именем Вагифа. Еще и потому, что этот режиссер-постановщик был не менее талантливым и успешным режиссером-педагогом. Именно в результате его неустанных педагогических трудов столь быстро сформировалась молодая талантливая труппа, из среды которой впоследствии вышел один из талантливейших наших режиссеров Гусейнага Атакишиев, заменивший впоследствии Вагифа на посту художественного руководителя Шекинского театра.

...В жизни он был мужественным человеком. Он, не раздумывая бросился спасать детей из горящего автобуса, и эта самоотверженность дорого обошлась ему, тяжелая болезнь послужившая причиной его безвременной смерти, возникла в результате травм, полученных во время этого, без преувеличения, подвига.

...Вагиф был мужественным гражданином. Для того, чтобы поставить в те времена такую острую сатиру на существующий режим, как “Человек человека”, кроме таланта от режиссера требовалось и гражданское мужество.

...Вагиф и в творчестве был мужественным художником. Он не боялся братья за такие канонические, вдоль и поперек изученные и описанные в литературе произведения, как пьесы Шекспира и Брехта, находя к каждому из них свой индивидуальный ключ и только ему присущую трактовку.

Болезнь Вагифа была мучительной, но он мужественно терпел все боли и муки, выпавшие на его долю. Я навестил его в московской больнице – жить ему оставалось совсем мало... Сразу же было видно каких физических и моральных усилий стоило ему улыбаться и убеждать меня, а скорее всего, себя в скорейшем выздоровлении и возвращении к работе...

Вагиф Аббасов прожил достойную жизнь, как настоящий мужчина стойко перенося все испытания судьбы; Вагиф Аббасов прожил короткую, но яркую жизнь подлинного художника, жизнь, полную поисков, обретений и неугасимой несмотря ни на что страстью к творчеству.

Да упокоит его Аллах милостью Своей!

22 июля 1998 г.

Перевод Вагифа ИБРАГИМОГЛУ

Мой “Узеир”

С зарождением в XIX столетии театра европейского типа в Азербайджана, ведущие актеры стали и первыми нашими режиссерами. Знаменитые актеры Гусейн Араблинский, Гусейнгули Сарабский, Аббас Мирза Шарифзаде ставили пьесы национальных и мировых драматургов. Уже в советское время эту тенденцию продолжили другие видные актеры. Прославившие в ряде ролей на драматической сцене – Исмаил Идаятзаде и Рза Тахмасиб, навсегда распростившись с драматическим театром в качестве актеров, ушли в режиссуру – Идаятзаде в Оперу, Тахмасиб в кино. В оперном театре Идаятзаде поставил “Кероглы” Уз. Гаджибейли. Постановка имела большой успех в дни декады азербайджанского искусства в Москве в 1939-ом году, была с одобрением встречена самим вождем народов Сталиным. Рза Тахмасиб снял фильм “Аршин мал алан” в 1945-ом году опять же по Уз.Гаджибейли. Фильм имел огромный успех во многих странах мира, и его создатели удостоены Сталинской премии.



Гусейнага Атакийев

В тридцатые годы большую роль в становлении азербайджанского драматического театра сыграл А. Туганов. Но уже во второй половине тридцатых появились первые режиссеры-азербайджанцы, получившие профессиональное театральное образование в Москве и Баку – Адил Искандеров, Мехди Мамедов, Шамси Бадалбейли. Но вот что интересно, эти профессиональные режиссеры наряду с интенсивной работой в качестве постановщиков, пробовали свои силы и в качестве актеров. В разное время Адил Искандеров и Шамси Бадалбейли снялись в нескольких фильмах. Мехди Мамедов играл на сцене и также снимался в кино.

И наши режиссеры следующего поколения, оказывается тоже не прочь были попробовать свои силы в качестве актеров. К этому немножко причастен и я. Я впервые снял в больших ролях в фильме “Юбилей Данте” кинорежиссера Октая Миркасимова и театрального режиссера Вагифа Ибрагимоглы. Правда, Вагиф до этого выступал как ак-



*Г.Атакишиев в роли Узеира, Али Ахвердов в роли Ханафи Терезулова
в фильме “Узеир Гаджибеков. Аккорды долгой жизни” Анара*

тер и удачно сыграл в постановке Юлия Гусмана “Три мушкетера”. Но ко времени съемок “Юбилея Данте” он всецело отдался режиссуре и об актерской карьере не помышлял. Об актерской деятельности не помышлял и Октай.

Их актерские дебюты в кино оказались удачными, Вагифа стали снимать Р.Оджагов и другие режиссеры. Позже я снял его в большой и сложной роли Худаяра в фильме “Окно печали”.

В этом же фильме я снял и другого театрального режиссера Мараима Фарзалибекова в роли учителя Гасанова. Привлекать режиссеров в качестве актеров уже никого не удивляло, и в одной из телепостановок Рамиза Гасаноглы почти все роли исполняются режиссерами.



Анар и Гусейнага Атакишиев

Я же снял еще одного театрального режиссера – Гусейнагу Атакишиева в роли Узеира Гаджибейли в фильме о великом композиторе. До этого он работал режиссером Шекинского театра, где ставил и спектакли по моим пьесам. После того, как он перебрался в Баку, я предложил ему главную роль в фильме “Узеир Гаджибеков. Аккорды долгой жизни”. Возможно, в начале не все согласились с моим решением и даже после окончания фильма кое-кто со-

мневался в этом выборе. Но большинство зрителей и критиков, людей лично и близко знавших композитора, в том числе консультант нашего фильма Ниязи, приняли Г.Атакишиева как Узеир бека. Конечно, это был прежде всего “мой Узеир”, тот каким я его представлял. Живым я видел его пару раз в годы моего детства, внимательно изучал кадры кинохроники с ним, убеждался с каким внешним спокойствием и достоинством он держится и во время выступлений, и в минуты своих творческих триумфов, и принимая награду из рук Калинина. Таким он возникал в моем воображении – сдержанным, немногословным, внешне спокойным, но с бурной внутренней жизнью. Именно такую пластику я видел в Г.Атакишиеве, помимо внешнего сходства, и, думаю, не ошибся. В Узеире – Гусейнаге больше скрытых эмоций, не показной страстности, чем открыто выраженных чувств. И это тоже было характерным для великого композитора по свидетельству всех, кто его знал и наблюдал. При этом во всем облике Гусейнаги-Узеира чувствуется интеллектуально богатая личность, в общем эта “вещь в себе”.



Гусейнага Атакишиев, Хадиджа Аббасова, Эмин Сабитоглы

В Баку Г.Атакишиев некоторое время проработал Художественным руководителем Аздреды, а затем перешел в самый им созданный театр Молодежи. Здесь я видел несколько его удачных постановок, среди которых особенно запомнилась пьеса Вагифа Самедоглу “Последний приказ генерала”. Поставил он и инсценировку моего рассказа “Сказка о добром короле”. Спектакль получился очень острым, злободневным и в какой-то мере рискованным.

Обычно после своих премьер я устраивал угощения для актеров. Во время премьеры “Сказки о добром короле”, я по материальным соображениям, к сожалению, этого сделать не смог. Но поздравив актеров и режиссера, я сказал им, что в советское время я обязательно устроил бы для них банкет, но в советское время такая пьеса не могла бы быть поставлена.

В последние десятилетия наш театр потерял много талантливых режиссеров и каждый из них незаменим. В автомобильной катастрофе погиб Тофик Кязимов. В относительно молодом возрасте скончались режиссер Шекинского театра Вагиф Аббасов и Нахичеванского Вели Бабаев. Совсем недавно ушел Вагиф Ибрагимоглы. Все это – поистине невосполнимые потери. Такой же невосполнимой потерей является и преждевременная смерть Гусейнаги Атакишиева, “моего Узеира”.

Август 2011 г. Загульба.

ИЗ ГОРОДА РОЗ

Шеки – небольшой азербайджанский город, расположенный на отрогах Большого Кавказского хребта, город-сад, город цветов: здесь выращивают 270 (!) сортов роз. Шеки – древний город. А в Москве его театр впервые. И, конечно, отрадно, что районный театр, самый молодой в республике, удостоился стол высокой чести.

Шеки называют городом острословов и шутников, балагуров и весельчаков, азербайджанским Габровом и, наверное, не случайно первыми сценическими произведениями не только в Азербайджане, но и на всем Ближнем и Среднем Востоке стали шесть бессмертных комедий шекинца Мирзы Фатали Ахундова – основоположника национального театра и драматургии. Не случайно, вероятно, и то, что азербайджанский советский комедиограф Сабит Рахман – тоже уроженец Шеки. Его имя и носит Шекинский театр.

А начиналось все девять лет назад, когда группа выпускников Азербайджанского института искусств, покинув Баку, приехала сюда, чтобы жить и работать. Меньше всего говорилось тогда о творческом кредо театра, о его художественной платформе – здесь вообще не склонны к теоретизированию, здесь просто работают много, в уплотненном ритме, без лишних слов. И молодой коллектив (средний возраст актеров – 25 лет) знает, чего хочет.

Культурная жизнь маленького города, отдаленного от железной дороги, непроста для единственного здесь театра. Она требует творческой гибкости, особенно в выборе репертуара. Легче всего жилось бы театру, играй он сплошь комедии. Такой путь гарантировал успех, но зато это был путь наименьшего сопротивления. И театр с самого начала набирает высоту, в какой-то степени идет на риск, ставит “Мастеров” Р.Стоянова. “Тигра и Гиену” Ш.Петефи, затем на афише появляются “Карьера Артуро Уи” Б.Брехта и “Безымянная звезда” М.Себастьяна – работы, получившие награды и дипломы на всесоюзных театральных фестивалях. И шаг за шагом, день за днем зрители постигают дружную эстетику, вовлекаются в новый для них круг тем, авторов, эпох.

Вот и в Москву театр приехал с весьма серьезным репертуаром – В.Шекспир, М.Ф.Ахундов, Б.Брехт, Ф.Дюрренматт. На гастрольной афише шекинцев – “Тамерлан Великий” К.Марло, пьеса весьма сложная для сценического воплощения, чрезвычайно редко ставящаяся, и первое произведение молодого азербайджанского драматурга Р.Ализаде “Гранаты нашего села”.

Я рад, что на шекинской сцене поставлены и три мои пьесы, и, естественно, особенно рад тому, что московские гастроли открылись драмой “С думой о вас...”, ибо в этой пьесе на основе документов, воспоминаний, писем я пытался воссоздать образы великого азербайджанского писателя-демократа Дж.Мамедкулизаде и его соратника поэта-сатирика Сабира. Я рад вдвойне, что театр донес до московского зрителя немеркнущее Слово этих двух замечательных представителей нашей литературы.

Нынешние гастроли – важнейший этап пока еще недолгой истории театра, мощный стимул для дальнейшего роста и совершенствования. Взыскательная, доброжелательная оценка работы театра столичной театральной общественностью откроет перед шекинцами широкие горизонты новых поисков.

“Литературная газета” 11 мая 1984 г.

Наследственность

Сорок лет тому назад я написал рассказ “Последняя ночь уходящего года”. В декабре рассказ был напечатан в последнем номере журнала “Азербайджан” за 1960 года, и это была моя первая публикация.

В те годы я писал только рассказы и даже не помышлял о работе с театром.

Но жизнь полна неожиданностей, подчас приятных. Однажды меня пригласил к себе главный режиссер Театра Юного зрителя Зафар Нематов и предложил написать пьесу по мотивам того рассказа. Предложение было неожиданным, но, приняв его, я потом открыл для себя новый мир, таинственный и волшебный мир театра. Поэтому я всегда с благодарностью вспоминаю Зафар муаллима.

Итак, по мотивам моего первого рассказа мною была создана пьеса. Моя первая пьеса, представленная на суд зрителей.

Постановку пьесы осуществила Улдуз ханым Алиева-Рафили. Главную роль тети Хамиды исполнила Франгиз ханым Шарифова. Премьера пьесы состоялась в 1967 году. В последующие годы на сценах государственного академического Драматического театра и во всех наших театрах было поставлено еще семь моих пьес.

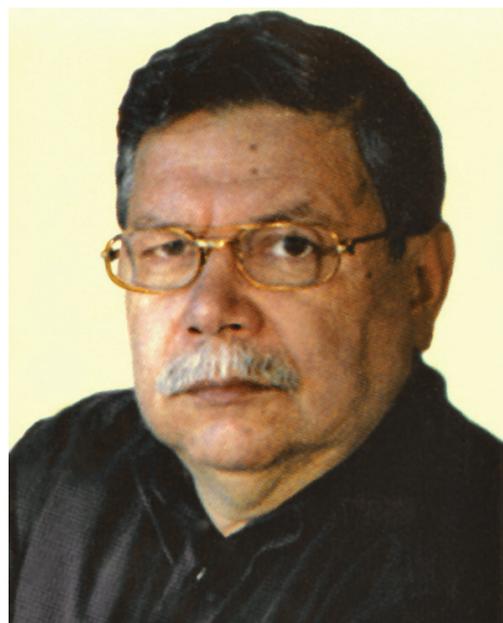
Многие годы спустя и вновь на сцене Театра Юного зрителя, теперь уже на русском языке была осуществлена вторая постановка “Последней ночи уходящего года”. Роль тети Гамиды снова сыграла Франгиз ханым Шарифова. Но режиссером этой новой постановки стал Азер Паша Нематов – сын покинувшего этот мир Зафара Нематова.

Этот факт для меня очень важен, символичен и полностью совпадает с одной мыслью, прозвучавшей в пьесе.

В финальной сцене пьесы звучит записанный в свое время на магнитофон голос уже давно поки-



Зафар Нематов



Азер Паша Нематов



Анар и Азер Паша Нейматов

нувшего мир главы семьи Газанфара. Он говорит: “В жизни ничего не теряется и не пропадает, никто не умирает. Дело начатое одним продолжается другой. Все, и хорошее, и плохое передается из поколения в поколение”.

И это действительно так. Дело, рано покинувшего мир Зафар муаллима, и с физической точки зрения, в смысле творчества продолжается его наследником – Азером. Он, как и отец впоследствии стал главным режиссером этого театра.

Какое-то время я работал на должности заместителя председателя Союза Театральных деятелей Азербайджана. При переходе на другую работу, я рекомендовал взять на мое место Азера. Заняв эту должность, Азер в точности повторил

путь, пройденный отцом. Ведь и Зафар муаллим в свое время работал в этой должности. Потом Азера избрали председателем Союза Театральных деятелей, которым он руководит и сегодня.

Обладающий подлинным режиссерским даром и выдающимся театральным образованием, Азер Паша Нематов сегодня один из самых продуктивных постановщиков.

Получив музыкальное образование, знающий литературу и искусство он, как режиссер постоянно расширяет горизонты своего творчества. Его интересы охватывают и мировых классиков от Шекспира до Брехта, и произведение таких наших мастеров как Мирза Фатали Ахундов и Мирза Джалил Мамедгулизаде.

В 1984 году впервые в нашей театральной истории он поставил пьесу Мирзы Джалила “Школа селения Данабаш”, и уже только за эту инициативу заслуживает всяческих похвал и благодарности. Мало того, пьеса была настолько блестяще поставлена, что стала настоящим событием в жизни нашего театрального искусства.

Мною об этом представлении была написана большая статья под названием “Уроки вечной школы”, и я не хочу повторяться.

На наших лучших театральных сценах Азер Нематов с успехом поставил пьесы современных драматургов – Максуда и Рустама Ибрагимбековых, Эльчина.

Я очень рад, что кроме “Последней ночи уходящего года” Азер дал жизнь еще одному моему произведению.

Еще в “добрые” времена на сцене Ленинканского театра он осуществил постановку моей пьесы “Лето в городе”, высоко оцененную в тогдашней прессе.

Убежден, что обладатель яркого творческого таланта Азер Паша Нематов и в будущем продолжит украшать наши сцены интересными спектаклями. Как знать, может в будущем нас ждет совместная работа. И, конечно, уже не в Ленинканском театре, а на сцене одного из театров Азербайджана.

21 декабря 2003 г.

Перевод Эльмара ШЕЙХЗАДЕ

Уроки вечной школы

В азербайджанском Театре Юного Зрителя режиссер Азер Нейматов осуществил постановку пьесы Мирзы Джалиля Мамедкулизаде “Школа селения Данабаш”. Спектакль этот, на мой взгляд, примечательное явление современной театральной жизни в республике.

Судьба творческого, и, в особенности, драматургического наследия Дж.Мамедкулизаде, во многом парадоксальна. Значение и величие Мирзы Джалиля ясно осознавалось еще при жизни; в эти и последующие годы широко обсуждалось, изучалось его творчество, издавались и переиздавались его произведения – повести, рассказы, фельетоны, статьи, мемуары. Издавались и пьесы, издавались, но за исключением бессмертных “Мертвецов” и “Книга моей матери” не ставились. Это – удивительный и до сих пор не понятный мне до конца феномен нашей театральной истории. Почему такая вещь, как “Сборище сумасшедших”, стоящая рядом с “Мертвецами” по своему идейно-художественному значению, увидела свет рампы лишь в самые последние годы? (В яркой постановке Мехти Мамедова). Кстати, и пьеса “Мертвецы” – последнюю и очень впечатляющую постановку которой осуществил покойный Тофик Кязимов более 20 лет назад, – ныне отсутствует в репертуаре Аздрамы. “Мертвецы” также отсутствуют в репертуарах всех других государственных театров республики. Почему? Почему ни разу не ставились одноактные жемчужины Мамедкулизаде – “Кяманча” и “Собрание”? И, наконец, почему в течение многих десятилетий внимание наших режиссеров всех поколений не привлекла такая замечательная пьеса, как “Школа селения Данабаш”?

Лишь в 1984 году Азер Нейматов “рискнул” вынести на суд зрителя пьесу, написанную в 1921 году и не разу не поставленную на сцене. Спасибо режиссеру уже за это. Я не имею возможности ответить здесь на все вышепоставленные вопросы. Я не могу ответить, почему драматургия Дж.Мамедкулизаде (опять-таки исключение – “Мертвецы”) так долго, мучительно долго и трудно, с таким большим запозданием находит то место на подмостках национальной сцены, которое давно, по достоинству и по закону ей принадлежит? Очевидно, эти вопросы должно разъяснить наше театроведение, так же, как и объяснить такой удивительный факт: почему обозревая историю нашей сцены мы можем говорить о театре М.Ф.Ахундова, о театре Г.Джавида или Дж.Джабарлы, но до сих пор не могли с таким же полным правом говорить о “театре Дж.Мамедкулизаде”, хотя в принципах и поэтике его драматургии уже заложены идейно-художественные основы самобытного театра. Я не случайно оговариваюсь – “до сих пор”. Ибо мне кажется, что именно в последние годы закладывается какой-то фундамент будущего, и, я не сомневаюсь, весьма значительного явления культурной и духовной жизни – Театра Мамедкулизаде. Культура, выдвинувшая фигуру такого масштаба, как Мирза Джалиль, несомненно найдет в себе силу создать и конгениальный, равноценный его литературному тексту те-

атр. Пусть это осуществиться с обидным историческим и эстетическим запозданием – для классика это не беда. Как сказал один замечательный поэт: “ведь у нас в запасе вечность” и как сказал другой замечательный поэт: “Я не спешу, мне некуда спешить”. Дж.Мамедкулизаде не спешит, ему некуда спешить, ибо у него в запасе вечность.

Азербайджанская проза 60-х годов обратилась к Мирзе Джалилю, как к своему духовному наставнику, великом учителю-провидцу, ответившему в начале века на многие вопросы, волнующие нас и во второй половине того же самого века. Сейчас, мне кажется, настал час Дж.Мамедкулизаде и в театре. В последней четверти века наш театр ищет и находит свои духовные опоры в драматических произведениях, созданных в первой четверти века. “Вперед, к Дж.Мамедкулизаде” – все явственнее становится лозунгом театрального развития. Мне представляется отнюдь не случайным, что за последние полтора-два года четыре ведущих режиссера нового поколения обратились к образам Мирзы Джалиля. Азер Нейматов, как уже было сказано, поставил в ТЮЗ-е пьесу “Школа селения Данабаш”, дополнив ее кусками и мотивами из одноименного рассказа писателя. Вагиф Гасанов поставил в Театре музыкальной комедии инсценировку “История селения Данабаш”. Мараим Фарзалибеков создал в Аздраме спектакль “С думой о вас” на материале все тех же произведений – “История селения Данабаш”, “Школа селения Данабаш”, а также документальных текстов, воссоздающих образы самого Джалиля, его друзей и соратников, врагов и оппонентов. Спектакль по той же самой пьесе “С думой о вас” поставил в Шекинском театре Гусейнага Атакишиев. Я видел все эти спектакли, все они разные, поскольку непохожи индивидуальности режиссеров – их создателей. Но во всех этих спектаклях присутствует дух Дж.Мамедкулизаде, этические и эстетические принципы его творчества – непримиримого со всякой общественной и художественной ложью, лжепомпезностью и лжепатриотизмом, высокопарностью и псевдоисторизмом, велеречивой риторикой и мнимым монументализмом. В этой борьбе тенденций современного, театрального процесса Дж.Мамедкулизаде – знамя общественно активного, художественно бескомпромиссного искусства – никогда не жертвующего высокими гражданскими и творческими принципами во имя сиюминутного успеха и обольщающей популярности. Показать, анализировать, осмыслить – общее, схожее, но и отличающееся, непохожее в “мирзаджалиловских” спектаклях четырех интересных режиссеров – увлекательное и полезное для театроведов дело, но, увы, таких сопоставительных статей, мне читать не приходилось. Видимо “час Мамедкулизаде” не настал пока и в нашем театроведении.



*Сцена из спектакля “Школа селения Данабаш”
Джалиля Мамедкулизаде*

Ни в коей мере не пытаюсь вторгнуться в “чужую епархию” и не претендуя на профессиональный театроведческий анализ тюзовского спектакля, я хотел лишь поделиться некоторыми впечатлениями от “Школы селения Данабаш” в контексте бо-

лее широкой темы – современное прочтение Дж.Мамедкулизаде. Общее в спектаклях Азера Нейматова и трех его сверстников – стремление в пространстве привычной сцены, в так называемой “итальянской коробке”, дополнить принципы европейской театральной поэтики специфическими чертами азербайджанского площадного театра. Принцип отчуждения, отстранение актера от исполняемого им персонажа, “вхождение” в роль прямо на сцене, перед глазами зрителей (у Фарзалибекова актеры прямо на сцене вытаскивают из чемоданов свои театральные одеяния, у Атакишиева артистический гардероб вынесен на подмости, у Нейматова, не облачаются даже полностью в костюмы эпохи – а так, просто, используют небольшие элементы и атрибуты исторических костюмов). Что еще общего? Чуть ироническое, насмешливое отношение к воплощаемым образам, разыгрываемому сюжету. Зрелищность, яркость, атмосфера игры... обилие музыки, танцев, пения (и не только в театре музыкальной комедии, где это так сказать положено по штату). Условность сценографии. Постоянное напоминание зрителю о дистанции между актером и ролью, между воспроизводимыми событиями и нашим сегодняшним отношением к ним. Но ведь это было у Брехта могут напомнить мне. Да, но и Брехт, и многие другие современные художники (П.Брук, например) в значительной мере исходили из опыта восточного театра – от японского “Кабуки” и “Но” до турецкого “Карагеза”.

Обращение наших режиссеров нового поколения к народным истокам азербайджанского театра “Орта сюну”, “Кес-кеса”, “Килимарасы” и т.д. – не музейно-этнографическая реставрация давно минувших зрелищных форм, а их творческое освоение, современное осмысление, с учетом, конечно, опыта советского и мирового театра, искусства Мейерхольда, Вахтангова, Брехта.

В старых мистериальных представлениях “Шебих” – на подмости ставили таз со свежей водой – герои жадно тянулись к нему, а злодеи не давали им напиться. Конечно, если подходить, к этому с точки зрения традиционной европейской театральной поэтики, таз с водой, никак не отражает образ реки в пустыне. Наверное, гораздо более “правдоподобным” выглядело бы любое, намалеванное на заднике изображение бурного потока. Однако, это чистая театральная условность – оказывало намного более сильное эмоциональное воздействие на зрителей – настоящая прохладная свежая вода в тазу, испекшиеся губы, тянущиеся к ней и злодей, заставляющий людей умирать от жажды. Образ живительной влаги передавался не описательно, а через зримый символ – “Идею” воды. И зритель сопереживал борьбу за этот небольшой таз с водой, как бы забывая первый ряд условности – ведь в пьесе-то речь шла о битве на больших пространствах – пустыни, горы, реки...

В спектакле Азера Нейматова есть образ крестьянина (лишь отдельные крестьянские одеяния – добавление к современному, своему костюму актера), который идет за плугом,пряженным в быка. Плуг – нечто вроде деревянных санок на двух роликах, заменявший детям военных и первых послевоенных лет велосипед. Бык – одна лишь маска головы с рогами. И вот актер с этой маской быка, с санками и плугом медленно, в ритме, почти соответствующему реальному ритму самого процесса и с удивительно достоверной пластикой несколько раз проходит из одного края сцены к другой и поражаешься зримости образа. Позже, когда я медленно восстанавливал в памяти отдельные эпизоды спектак-

ля, мне казалось, что я видел подлинного крестьянина с настоящим быком, пахавшего настоящую землю – ну, хотя бы, как в кино. Такова сила точно найденной условности.

И еще одна параллель с кино. Замечательной находкой режиссера З.Нейматова и художника Эльчина Мамедова является воссозданная на сцене общая панорама селения Данабаш. Макеты маленьких домиков, деревьев, дворов. Они не нарисованы, они, эти маленькие коробки крестьянских домов поставлены небольшой кучей в центре большого пустого пространства сцены. При соответствующем освещении они могут выглядеть как миражи в пустыне. Это как бы общий план, говоря кинематографическим языком. Потом план как бы приближается к отдельным крестьянским домам, к отдельным семьям, к отдельным судьбам. Шумной гурьбой, под звуки динамичной музыки Джаваншира Кулиева, врываются на сцену актеры – все участники спектакля в своих, так сказать, “цивильных” костюмах. Затем каждый из них будет как бы укрупняться, выходить на авансцену, на передний план. И каждый или расскажет о себе, или “расскажет собой” о той жизни, той эпохе, которые давно ушли от нас, но которые до сих пор волнуют нас своими страданиями и иллюзиями, густой тьмой и робкими надеждами.

О чем “Школа селения Данабаш”? О невежестве и отсталости дореволюционной азербайджанской деревни. Да, несомненно. Но и о том, что на другом полюсе этого невежества стоят люди, вроде бы образованные (хотя и по-разному) – начальники, духовные лица, учителя, – а на самом деле общественно бесполезные и ненужные. О том, что просвещение, навязанное силой, “не стыкующееся” с глубинной сутью устоявшегося уклада жизни – бессмысленно и бесплодно. О том, что извечная крестьянская мудрость и жизненный опыт неграмотных “данабашцев” – по этическим категориям выше глуповатого “идеализма” учителя Гасанова. Крестьяне у Мамедкулизаде наивно лукавы. Или лукаво наивны, если хотите. Этот двойной смысл тонкой и глубинной иронии писателя, его мудрую насмешку и над косностью сельчан, прячущих детей от школы из-за боязни перед армейской службой, и над нелепым методом “звукового обучения” в данабашской школе, неуместных ссылок на Пестолоцци и Ушинского, афоризмы вроде “ученье – свет, – неученье – тьма” – “озорство” мирзаджалиловского стиля – хорошо почувствовал режиссер-постановщик. Спектакль у него получился задорным, динамичным, ярким, с должной мерой сарказма и иронии. С нужной долей условности и зрелищности. С подтекстом и глубиной перспективы. Одним словом живым. “Живой спектакль” – я не знаю более высокой оценки театральной работе. Но в “озорстве” Мамедкулизаде всегда глубоко спрятана грусть, и в “смешных историях” писателя всегда – печаль и горечь. И быть может этой вот печали, этой грусти, этой горечи не хватало мне в спектакле.

Ведь потешаясь над теми или иными явлениями нашего давно ушедшего прошлого, мы вместе с тем, больно, даже болезненно переживаем их.

Предпосылки для такой дополнительной краски в спектакле есть – пока одни персонажи разыгрывают события, другие актеры – в своих обычных, повседневных костюмах сидят тут же на сцене и наблюдают за ними. Тем, кто в данный момент участвуют в событиях, может быть и смешно, но ведь тем, кто сидит и наблюдает за этими делами почти столетней давности, не только смешно, но и очень грустно, и очень больно.

Именно в этом уроки “Школы селения Данабаш” – уроки вечной школы Джалила Мамедкулизаде, уроки мужества и правды.

Перед встречей с Тбилисским зрителем

Двадцать лет тому назад я написал рассказ “Последняя ночь уходящего года”. Он был напечатан в двенадцатом номере журнала “Азербайджан” и поступил к читателям как раз перед новым годом. Это был последний номер журнала за 1961-й год, и это была первая моя опубликованная вещь. За истекшие годы я написал много рассказов, шесть пьес, пять киносценариев несколько повестей, роман, издал 16 книг на десяти языках, но из всего написанного тот рассказ – самый дорогой. Наверное, я не точно выразился, он может быть и не самый дорогой, но это – рассказ, которым я горжусь. Не потому, что он совершенен, О его художественных достоинствах судить не мне. Я горжусь лишь тем, что рассказ этот написал двадцатилетний молодой человек и в извечной драматической коллизии жизни, – когда сталкиваются беспечный, бездумный, бесшабашный, порой элементарно нечуткий эгоизм детей и горький, щемящий, но выстраданный и мудрый альтруизм родителей – встал на сторону старой матери, попытался понять, почувствовать и выразить ЕЕ правду.

В те годы я писал только рассказы, и ни о каких других жанрах не помышлял. Однажды меня пригласил тогдашний главный режиссер нашего ТЮЗа, ныне покойный Зафар Пашаевич Нейматов и предложил написать пьесу по мотивам этого рассказа. Так я приобщился к волшебному и манящему миру театра” который с годами стал едва ли не главным моим творческим интересом.

Пьеса “Последняя ночь уходящего года” в 1967 году была успешно поставлена на сцене азербайджанского сектора ТЮЗа режиссером Улдуз Алиевой-Рафили, Фирангиз Шарифова великолепно сыграла главную роль матери – Хамиды-хала. Позже был создан радио вариант “Последней ночи уходящего года”. В финале постановки звучит из магнитофона голос умершего мужа Хамиды-хала – рабочего-нефтяника Газанфара. Он говорит о том, что, ничто в жизни не кончается, не пропадает, никто не умирает. То, что начинает один, продолжает другой. От одного поколения к другому переход-



Режиссер Улдуз Алиева-Рафили



*Фирангиз Шарифова в роли Хамиды-хала в спектакле
“Последняя ночь уходящего года” по пьесе Анара
в театре Юного зрителя*

в роли Хамиды-хала, И вот сейчас – новая постановка “Последней ночи” в русском секторе нашего ТЮЗа. Осуществил эту новую постановку молодой режиссер Азер Нейматов – сын покойного З.П.Нейматова. Этот факт для меня также глубоко знаменателен, он как бы сочетается с сюжетом пьесы и перекликается с основной ее мыслью: “ничто в жизни не кончается, никто не умирает. То, что начинает один – продолжает другой. Все передается от поколения к поколению”.

И еще одна мысль, связанная с новой постановкой. И в ней, как и в первом тюзовском спектакле, роль Хамиды-хала исполняет Фирангиз-ханум Шарифова – совершенно иначе, согласно другой режиссерской трактовке, но – опять-таки, на мой взгляд, великолепно. Случай уникальный, когда одна и та же актриса, пополняет одну и ту же роль в разных постановках, причем на азербайджанском и русском языках, Прошло 12 лет с премьеры прошлой постановки. Фирангиз-ханум играет Старость – но юность ее артистической темперамента поистине неувядаема и неподвластна годам...

Прошло двадцать лет со дня зарождения этого сюжета. В те годы сам автор по возрасту был ближе к своим юным персонажам и пытался понять Старость... Теперь по возрасту, он все же ближе к Хамиде-хала, чем к ее младшим детям. Или, во всяком случае, где-то посередине, – скажем так, для самоутешения. И мне кажется, что я теперь лучше понимаю правду юных. Кажется, я начинаю понимать что жизнь – это долг, который мы берем у родителей, но возвращаем своим детям...

дит и хорошее и плохое. В радиоварианте эти слова читал замечательный актер Агадаш Курганова, И сейчас, каждый раз в декабре, в канун нового года, когда по радио звучит эта передача, слова, сказанные Газанфаром, которого уже нет среди персонажей, голосом Агадаша Курганова, которого уже нет среди нас, приобретает для меня дополнительную эмоциональную окраску.

Были осуществлены телепостановки пьесы по азербайджанскому и дважды по Центральному телевидению – с Добржанской и Фадеевой

*“Театральный Тбилиси”
Октябрь 1979 г.*

Режиссер создавший свой театр

Режиссер этот – Вагиф Ибрагимоглу. Между нами есть определенная разница в возрасте, в силу чего я обращаюсь к нему на “ты”. Он же неизменно следуя, как видимо, непреложным для него, а ныне “вышедшим из моды” законам приличия и уважения к старшему, лежащих в основе всякой благовоспитанности, всегда со мной на “вы”. Так случилось, что в последние годы наши творческие связи сошли на нет и причиной тому я: в последние годы пьес не пишу, фильмы не снимаю. Встречаемся редко, повторяюсь, так сложилось. Но несмотря ни на что, Вагиф для меня один из верных и надежных друзей.

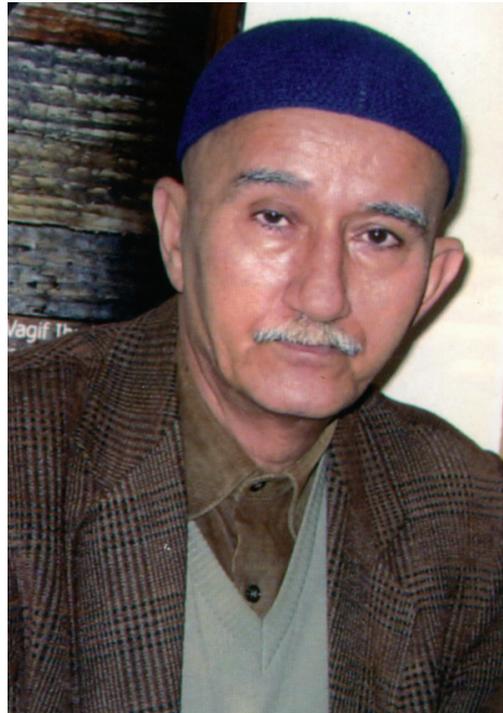
Вспоминая историю нашего знакомства.

В середине 70-х годов уже прошлого века – точную дату назвать затрудняюсь – неожиданно для меня самого я был избран первым заместителем Председателя тогдашнего Театрального Общества. В таких случаях кандидатов, как правило, предварительно ставят в известность, я же не знал об этом вплоть до того момента, когда на съезде АзТО прозвучало мое имя. Сам собой возник каламбур и поделился им с Азадом Шарифовым, тогдашним заведомоделом Культуры ЦК КП Азербайджана:

- До сего дня я слышал, что людей без их вехома лишают должностей, но что назначают на должность без предупреждения вижу впервые.

На том же съезде Председателем АзТО был избран покойный Шамси Бадалбейли. Его я знал с детства и питал к нему самое искреннее уважение. Был он человеком общительным, добродушным, знал толк в шутке, и ко всем относился по-доброму. При всем при том, особой радости от назначения к нему заместителем я не испытывал, ибо вообще не желал замещать кого-либо, предпочитая независимость в самой незначительной должности. Утешение нахожу в том, что этот эпизод – первое и последнее “заместительство” в моей жизни.

Размышляя о возможных неожиданного назначения, я выяснил две наиболее убедительные. Первая: редакция альманаха “Гобустан”, главным редактором которого был я, располагалась в Деме Актера, следовательно, необходимости в представлении мне отдельного кабинета не было. Вторая: работать я должен был на общественных началах,



Вагиф Ибрагимоглу

чтобы второй зампред по хозяйственной части мог получать зарплату, следовательно, необходимости в дополнительно оплачиваемой штатной единице тоже не было. Не знаю, может были и другие, не менее веские причины, но следствием их стала моя работа в АзТО, исполняя которую я руководствовался принципом “взялся за гуж, не говори, что не дюж”. И раз уж это стало неизбежным, подумал я, надо “взяться” за что-нибудь полезное и интересное. Так возникла идея создания молодежной театральной Студии при АзТО, которую сразу же поддержал Шамси Бадалбейли. Очередь была за руководителем этой Студии. Как-то я поделился своими заботами с Рустамом Ибрагимбековым, и он не раздумывая сказал:

- Есть такой человек – Вагиф Гасанов.

Имя это мне ничего не говорило, но я не сомневался во вкусе Рустама, который напомнил мне, что Вагифа я должен помнить по спектаклю Юлия Гусмана.

Мюзикл “Три мушкетера”, поставленный Ю.Гусманом в бакинском ТЮЗе был заметным событием в культурной жизни города, и я вспомнил, что актер, игравший роль лорда Бэкингема привлек мое внимание. Это и был Вагиф Гасанов.

Не откладывая дело в долгий ящик, я встретился с Вагифом, мы переговорили и мне стало ясно, что это именно тот человек, который нам нужен. Шамси Бадалович, познакомившись с Вагифом, одобрил мой выбор и подписал приказ о назначении Вагифа художественным руководителем Дома Актера.

Вагиф незамедлительно взялся за дело: собрал вокруг себя выпускников и студентов тогдашнего Института Искусств, молодых актеров из бакинских театров и приступил к репетициям. Естественно, что актеры работали на голом энтузиазме, как говорится, на общественных началах, во всем остальном это была профессиональная труппа. Посоветовавшись, мы решили составить “пилотный” репертуар из малоформатных одноактных пьес. Вагиф с азартом за короткое время осуществил постановку серии одноактных спектаклей. Это были разножанровые спектакли по пьесе Солтан Меджида Ганизаде “Хор-хор”, обнаруженные в архиве и впервые напечатанные в альманахе “Тобустан”, скетч Джафара Джаббарлы “Едет на курорт”, пьесе “Дурак” Л.Пиранделло, переведенной по моей просьбе Эльчином, пьеса Бернарда Шоу “Лорд Август во гневе”, переведенной мною, и водевиль А.П.Чехова “Предложение”. Спектакли были предложены вниманию специалистов и публики на сцене “Дома Актера”, и по ним стало очевидно, что в театр пришел интересный и оригинальный режиссер.

Скоро обнаружилось, что наряду с несомненным талантом, точными и осознанными творческими принципами, Вагиф обладает и такими важными для режиссера качествами, как лидерство, педа-



Фахреддин Манафов

гогические и организаторские способности. В перечисленных спектаклях вместе с профессиональными актерами и студентами актерского факультета Вагиф вывел на сцену и молодого кинемеханика Дома Актера Фахреддина Манафова, разглядев в угловатом юноше актерский талант. Сегодня Фахреддин один из ведущих актеров нашего кино...

Вот так начался творческий путь режиссера Вагифа Ибрагимоглу. Взяв старт со Студии, которую мы по объективным и субъективным причинам не смогли “поставить на ноги”, он продолжил в Учебном Театре Института Искусств, пролегал через Театр Музыкальной Комедии и привел режиссера к реализации заветной мечты – созданию “своего Театра”. Так возник театр “ЙУГ”.

И сегодня мы констатируем: Вагиф Ибрагимоглу – первый в истории национального сценического искусства, режиссер, создавший и утвердивший свой театр. Важно отметить, что на всех этапах этого пути, ставя интересные спектакли, Вагифу удалось воспитывать и выводить на сцену талантливых молодых актеров. По достоинству оценивая их творчество, я воздержусь от перечисления имен – могу кого-то пропустить и, не желая того, обидеть талантливых людей. Но одно имя я все-таки упомяну – это один из талантливых и неповторимых актрис нашей сцены Мехрибан Зеки. Высоко оценивая искусство Мехрибан, выступающей также и в син-



Вагиф Ибрагимоглу на репетиции



Вагиф Ибрагимоглу и актер Мамед Сафа



Мехрибан Зеки

тетическом жанре драматической мелодекламации и пения, в ее достижениях я различаю и влияние Вагифа, направляющую энергию его личности.

Вагиф поставил и две мои пьесы: “Цепочку” в Учебном Театре и “Сны пустыни” в Академическом Национальном Театре. В свое время пьеса “Цепочка” была успешно поставлена и Тамиллой Магеррамовой в Кукольном Театре под названием “Таравелли”, кроме того в Московском Театре Миниатюр режиссером Рудольфом Рудиным, а также в нескольких театрах России. А в Ташкенте театр имени Мукими поставил эту пьесу в жанре музыкальной комедии, которую, к сожалению, увидеть мне не довелось.

Среди всех постановок спектакль Вагифа “Цепочка” запомнился мне многочисленными режиссерскими находками. Особо привлекала внимание одна из особенностей режиссерского почерка Вагифа – пластическая реализация творческой фантазии.

А вот спектакль “Сны пустыни” – первая работа Вагифа в Академическом Театре – не удался. Таково мое мнение, и Вагиф с ним категорически не согласен. Тем не менее у спектакля оказалась короткая сценическая жизнь, хотя пьеса предполагала иной исход. Это доказала постановка пьесы “Сны пустыни” в Кишиневском Государственном Театре, которая с успехом прошла не только в Молдавии, но и на гастролях в Москве и даже была показана по Центральному Телевидению. Неудачу спектакля в нашем театре я вижу в одном: Вагиф не учел специфику (подчеркну – специфику, а не уровень; делаю это, чтобы никого ненароком не обидеть...) зрительского восприятия в больших залах Баку.

Думается, судьба этого спектакля послужила для Вагифа серьезным уроком. Он ясно осознал для себя, что современная ему театральная атмосфера в Баку такова, что публику в большие залы можно завлечь только ценой больших творческих компромиссов. Вагиф не пошел на сделку со своими принципами и выбрал единственно приемлемый для своей творческой индивидуальности путь – создание спектаклей для ограниченной аудитории, элитарной публики. Как уже было сказано, реализовал он эту установку в Театре ЙУГ. Для “своего зрителя” театр ЙУГ – элитарный, зачастую даже лабораторный театр и я, не принимая некоторые из поставленных там спектаклей (что, наверное, обусловлено консервативностью и, в определенной степени, архаичностью моих театральных предпочтений...), тем не менее, считаю эксперименты Вагифа продуктивными для современного театра и значительным фактом истории национального театра.

Так случилось, что режиссер Вагиф, ставивший спектакли по моим пьесам, испытал на себе и мою режиссуру. Дело в том, что Вагиф создал запоминающиеся образы в двух фильмах, снятых мною. В фильме “Юбилей Данте”, снятый мною совместно с Гюльбенлиз Азимзаде. Вагиф сыграл роль сына Кябирлинского. В тот период Вагиф фанатично

пробивал идею создания нового театра. Мы посчитали, что образ Эльдара, не совпадающий в смысле биографии, должен быть близок Вагифу в плане “пламенной страсти”, свойственной им обоим. Как показало будущее, мы не ошиблись в своем выборе...

Приступая к съемкам своего второго фильма “Окно печали” в роли Худайара я видел Вагифа. Многие удивились, ведь Мирза Джалил изобразил Худайара и внешне уродливым, а Вагиф был парнем достаточно привлекательным и по-своему обаятельным. Однако не внешние данные были для меня решающими. Главное – я был уверен в способности Вагифа понимать – чувствовать внутреннюю суть образа и в его умении выразить ее. Сам будучи человеком мягким и добрым, Вагиф смог выразить всю жесткость, безжалостность и бесчеловечную суть характера Худайара.

К слову, во всех своих фильмах наряду с профессиональными актерами я стремился использовать также и актерские способности режиссеров. Так, видный театральный режиссер Гусейнага Атакишиев в фильме “Аккорды долгой жизни” создал убедительный образ гениального композитора Узеира Гаджибекова, а другой известный режиссер Маргим Фарзалибеков в фильме “Окно печали” в острой гротесковой форме воплотил роль учителя Гасанова.

Свое слово о Вагифе я начал с констатации его верности и надежности. Примеров тому достаточно много. Приведу лишь один. Как-то во время очередной, мягко говоря, несправедливый и беспардонной компании, развернутой против меня в прессе, на одном из мероприятий я встретился с театроведом Марьям Ализаде. Она, зная о травле в прессе, сказала традиционные для подобной ситуации слова, мол, не обращайте внимания, они не стоят того. Завершая слова поддержки известной поговоркой о звуковом сопровождении каравана, она добавила:

- Вагиф написал о вас хороший памфлет.

Не могу утверждать, написал ли он свой опус, следуя дружескому совету Марьям Ализаде или сделал это по своей инициативе, в любом случае пару дней спустя в газете “Ени Мусават” была напечатана очень искренняя статья Вагифа обо мне. Не буду скрывать, в те дни эта статья оказалась для меня очень важной, как поддержка благородного друга, своего рода моральным актом солидарности. Позитивное воздействие статьи усиливалось тем, что напечатана она была в газете, наиболее часто отпускающей в мой адрес колкие реплики, основанные на инсинуациях и выдуманных сведениях обо мне и моей деятельности. Конечно же, я прекрасно понимал, что появление этой статьи на страницах газеты “Ени



Вагиф Ибрагимовлы с театроведками Марьям Ализаде и Ильхамом Рагимли

Мусават” predeterminedила вовсе не доброе отношение ко мне редакции этого издания, а авторитет Вагифа среди журналистов.

Что я могу пожелать Вагифу? Прежде всего новых успехов созданному и руководимому им Театру ЙУГ, достойной оценки его достижений в нашем театральном искусстве и, – не могу удержаться от критики – скорейшего избавления от некоторой ритмической заторможенности, наблюдаемой в некоторых его программных спектаклях. Единственный – слабый на мой взгляд, показатель, уникального таланта и режиссерского мышления Вагифа – это чувство меры, которое порой подводит его.

И, наконец, выскажу еще одно пожелание. Как я уже говорил, я верю в актерские способности Вагифа не меньше, чем в его же режиссерский талант и потому хотел бы, чтобы он выступил и в качестве режиссера-постановщика и в качестве исполнителя главной роли в трех спектаклях: “Гамлет”, “Мертвецы” и “Ревизор”.

Мейерхольд говаривал, что режиссерам надо давать хорошую зарплату, они достойны того. Однако, сами режиссеры должны заплатить большую сумму для того, чтобы получить возможность поставить два спектакля – “Гамлет” и “Ревизор”.

Честно говоря, я не знаю, какова зарплата Вагифа – достаточная ли, более менее приличная ли. В любом случае, я не настаиваю на том, чтобы он заплатил за право поставить вышеозначенные спектакли. Просто я считаю, что поставив в своем театре эти три классические произведения, причем, в своем ключе, он совершил бы благое дело для всего нашего театрального искусства. Что же касается исполнительства, не спорю, лет десять тому назад с этим проблем не возникло бы. Но и сейчас еще не поздно. Моя идейная конструкция “Вагиф – Гамлет” базируется на том, что этот режиссер отличается самым высоким интеллектом, эрудицией и знаниями не только среди театральных деятелей, но и в более широкой среде нашей культуры. Опять же к слову Вагиф обладает, что называется, литературным стилем, в совершенстве владеет азербайджанским и русским языками, а поработав определенное время в театрах Турции, освоил и усвоил анатолийский диалект настолько, что порой несколько злоупотребляет им. “Однако и но” (любимый оборот речи Вагифа, “привезенный” из Турции)...

Знание трех языков недостаточное основание для исполнения Гамлета. Главное – упомянутое выше качество интеллекта. Способность силой ума и мудрости найти ответы на “проклятые и проклятые” вопросы, перед которыми был бессилён сам Гамлет. Убежден, что Вагиф, обладающий познаниями духовных ценностей Востока и Запада, равно почитающий и Джелаледина Руми и Зигмунда Фрейда, и Конфуция и Леви-Стросса, способен проникнуть в философскую суть гамлетизма и реализовать ее специфическими средствами выразительности Театра ЙУГ. И как режиссер, и как актер.

Образ Хлестакова ассоциируется в моем воображении с другим качеством характера Вагифа, а именно с его тонким, порою многих сбивающих с толка чувством юмора. Я бы мог привести много примером его остроумных “забав”, ограничусь одним:

На одном из юбилейных мероприятий, подготовленном Вагифом, на сцене висит портрет виновника торжества. Очень высокопоставленный чиновник, инспектирующий зал и сцену обращается к Вагифу:

- Фотография маленькая. Неужели нет большой?
- Есть, – отвечает Вагиф. – Есть и большая.

- Так почему вы ее не повесили? – властно допытывается чиновник.
- Потому что, – не моргнув глазом отвечает Вагиф, – большая фотография другого человека.

Чиновник недоуменно вперил взор в собеседника, помолчал и ушел. Где ему, бедняге, лишенному элементарного чувства юмора, понять шутку, замешанную на эстетике абсурда?

Ну ладно, а как же Хмельной Искандер? Мне кажется, что и этот вечный образ внутренне близок Вагифу, потому что оба они знают, что такое душевная боль и оба в равной степени познали одиночество в мире мертвецов.

Вагиф Ибрагимоглу один из редких художников, живущий и созидающий в МУКАХ ПОНИМАНИЯ...

20 октября 2000 г.

Перевод самого Вагифа ИБРАГИМОГЛУ

ПЕЧАЛЬНОЕ ПОСЛЕСЛОВИЕ

Как уже указывалось, часть работ, вошедших в эту книгу написана мной на азербайджанском, часть на русском языке. Из за цейтнота в период подготовки этого издания, я не смог сам перевести некоторые эссе с азербайджанского на русский. Пришлось обратиться к переводчикам. Несколько работ, посвященных театральным темам я попросил перевести Вагифа Ибрагимоглу, хорошо зная его безупречную грамотность в обоих языках и замечательное чувство слова. И в самом деле, Вагиф прекрасно перевел эти тексты, которые публикуются в этой книге с указанием имени переводчика. Одним из текстов, переведенных им, была моя давняя статья о нем самом и он в свойственной ему шутиливо-серьезной манере говорил мне, что ему было неловко переводить хвалебные слова о себе. Кроме перевода Вагиф сопровождал свою работу обширным письмом ко мне. Некоторые абзацы этого письма носят приватный характер, но некоторые ее части, на мой взгляд, представляют интерес и для других и особенно после смерти Вагифа. Я добавляю некоторые куски из этого письма к своему послесловию. Для того, чтобы уяснить все пункты в его письме необходимо перечитать мое эссе “Режиссер, создавший свой театр”, ибо на них и ссылается Вагиф.



Анар и Вагиф Ибрагимоглы

“В спектакле Гусмана я играл Бекингема, – пишет Вагиф, – а запомнился, наверное тем, что хулиганил и бросал реплики на азербайджанском языке”.

Далее он пишет: “Я никогда не забывал это и гордился тем, что путевку в большое творчество дал мне Анар, что он неоднократно поддерживал меня, когда я спотыкался и по собственной глупости, и от всевозможных подножек, и от непосильных порой нагрузок”.

Мне кажется, что для историков театра будет небезынтересно ознакомиться с теми доводами, которые приводит Вагиф в ответ на мои замечания по поводу неудачи его постановки “Снов пустыни”.

“Абсолютно согласен, – пишет Вагиф в связи с моими претензиями, согласен и с последующим обоснованием, однако (для истории) должен кое-что приоткрыть. Руководство театра, лишенного главного режиссера(он погиб в автокатастрофе летом) “наколота” молодого “фраера!”. Вся сценическая конструкция, имитирующая типографский станок, должна была двигаться моторами, перед самой сдачей режиссера поставили перед фактом – мотора не будет! Актеры стали двигать установку вручную. Это им не удалось с Мехди Мамедовым в “Иблисе” – он выждал 8 (восемь) месяцев, пока электромоторы для движущегося потолка и специальные прожектора не были выписаны и доставлены из ГДР. (Я не всю жизнь запомнил зав. электроцехом армянина Рому, который издевался надо мной, обещал моторы, а потом с улыбкой сообщившего мне, что их не будет...)

Мне показывали роскошные костюмы, замшевые куртки и американские армейские ботинки, пистолеты, наручники и я с кайфом утверждал их, а не генеральную репетицию выдали “подборные” костюмы, дерматиновые куртки, промышленные ботинки, прозванные в народе, прошу прощения “гавнодавы””, деревянные пистолеты и цепи эпохи спектакля “Джеваншир”. При этом утверждали, что именно все это я согласился принять с самого начала.

Покойная Солмаз Ахвердиева находилась в перманентной борьбе за качество спектакля с Магбетом Буньядовым, закатывая чисто женские истерики, а я периодически мирил их, вместо того, чтобы устроить демарш и уйти – не хотел скандала на уровне министерства.

Поладу Бюльбюльоглы срезали обговоренный гонорар и он отказывался подписывать договор, грозясь забрать музыку, что тоже, по Ильфу и Петрову, “воздуха не озонировала”. Плюс ко всему по существующим тогда нормам я должен был получить за работу максимум 90(девятисто!!!) рублей, но мне обещали фантастическую сумму – 1000(тысячу!!!) рублей без вычетов, что в условиях тогдашнего моего нищенского существования означала царский подарок судьбы. Только в этом пункте не “кинули”.

Это был жестокий и унижительный урок на всю жизнь и, как бы странно это не звучало, я опять благодарен Вам и за урок, и за то, что Вы не отвернулись насовсем от молодого придурка, хотя для этого имелись все основания.

“Собственным, неповторимым взглядом на предмет, точку зрения и средства выразительности театра, которая была реализована в собственном художественном творчестве в театре, кино, телевидение и радио, Вы создали феномен “Театр Анара”. Я мог бы написать об этом докторскую диссертацию без “воды” и выкрутасов, но, скорее всего, нацелю на это кого-нибудь из молодых.

Подозреваю, что вы увидели во мне Худояра, когда наблюдали проявления т. н. “рефлекса цели”, который проявлялся мною тогда в разных известных Вам ситуациях. Я, даже подумал, что вы осовременили этот вечный персонаж и тайное станет явным...”

О своей статье обо мне в газете “Йени Мусават” Вагиф пишет, что написал ее по собственной инициативе. Более того, поставил ультиматум об объеме статьи и “неприкосновенности” каждого слова. А до этого произнес несколько запальчивых речей на соответствующие морально-этические, нравственные темы.

О своей зарплате:

“Смехотворная. Но я не сетую: работаю в 5(пяти) местах, пишу, перевожу, редактирую. Мне за актеров моих больно, обидно и стыдно. Это единственное, что я не могу исправить и потому комплекую.

В реальности Закир Нариманович поставил точку, невозмутимо приказав:

- Нужна его фотография! – и ушел

И тут уж я тупо смотрел ему вслед, не понимая, кто кого “приколол”.

* * *

Я был потрясен, когда узнал о неизлечимой болезни Вагифа. Оказавшись в Анкаре я вместе с турецким писателем Якубом Делиомароглы посетил Вагифа в больнице. Рядом с ним была его верная сокурсница и соратница, театровед Марьям Ализаде. Я говорил обычные в этих случаях слова, что он хорошо выглядит, что скоро поправится. Вагиф держался молодцом, улыбался, шутил, но в глубине его глаз я разглядел обреченность и правду о своем состоянии. Он проводил нас до лифта, говорил, что скоро вернется в Баку.

- Непременно сообщи о своем приезде, – сказал я – встретим тебя с духовым оркестром.

Вагиф сказал совершенно серьезно: но прошу, чтобы в оркестре были национальные инструменты.

Это была его последняя шутка.

Он вернулся в Баку и как-то позвонил мне, сказал много добрых слов. Я понял, что он прощается со мной.

На его панихиде в Доме актера я выступил с трудом. На сцене, где в цветах утопал его гроб, перед моими глазами проходили эпизоды прошлого, я вспоминал как много лет назад на этой же сцене Вагиф начинал свой путь режиссера и как я поддерживал его. И много лет спустя, уже утвердивший себя как художник, Вагиф поддержал меня при очередных гонениях. Не помню о чем я говорил со сцене, может быть о том, что Вагиф – был необычайно талантливым, удивительно деликатным, целеустремленным, упорным, глубоко эрудированным, со своеобразным чувством юмора и с некой неизбывной печалью в глубине глаз. Он был одним из самых грамотных, просвещенных людей в Азербайджане. И еще я сказал, что такого как Вагиф больше не будет.

Август 2011 г. Загульба

Гусейн Джавид на телеэкране



Рамиз Гасаноглы

И надо отдать должное смелости создателей телеспектакля “Хромой Тимур” и режиссеру Рамизу Мирзоеву, оператору Эльдару Мамедову, художнику Рафаэлю Асадову, композитору Джаванширу Кулиеву, – они пошли на определенный риск, выбрав одну из сложнейших пьес драматурга и к тому же решив воплотить ее в наисовременнейшем жанре телевизионного искусства.

Патетические монологи, рассчитанные на немедленную и активную реакцию живого и непременно заполненного, наэлектризованного зрительного зала, масштабность событий, охватывающих широкую панораму жизни разных стран целого географического региона, большой пласт истории, романтическая обобщенность образов, поэтическая условность ситуаций и диалогов – все эти и многие другие слагаемые джавидовской поэтики, на первый взгляд, трудно сочетаются с особенностями телеэкрана – с его пристрастием к конкретике подробностей, достоверным укрупнением людей и событий, с его локальными пространственными рамками, с его техническими, производственными возможностями и, наконец, но не в последнюю очередь, с его полной изолированностью актеров от зрительской реакции. И тем не менее спектакль “Хромой Тимур” стал уда-

Гусейн Джавид – поэт и драматург, вписавший своеобразную, приподнято-романтическую страницу в историю нашей культуры. Автор первых стихотворных пьес в азербайджанской литературе, он был властитель дум своего поколения. “Театр Джавида” и театр Джабарлы” имели колоссальное значение в развитии сценического искусства 20-х-30-х годов, выпестовали плеяду замечательных трагических, драматических и комедийных актеров и актрис, оказали решающее влияние на творчество драматургов последующего поколения.

Воспоминания о прошлом, окутанные ностальгическим флером ушедших лет, чреватые некоторым сдвигом в объективном восприятии, и любое новое прочтение джавидовской драматургии, сопоставленное очевидцами прежних постановок с этими последними, вызывает к себе настороженное отношение.

“Театр Джавида”, зародившийся в дотелевизионную эру, казалось бы, полярно противоположен специфике голубого экрана.

чей нашего телевидения. Если я не ошибаюсь, – это первая работа нашей студии такого костюмно-исторического плана, такого постановочного размаха.

На экране – воссозданная скупыми средствами походная обстановка. Это реальный шатер, около которого дымится костер, расставлено боевое оружие – стрела, меч, щит, и в то же время – это метафора опустошительных походов. Зловещий крик совы подчеркивает трагический результат кровопролитных битв – нет людей, остались атрибуты их противоборства, остались пожарища и пепелища, остался крик совы – любительницы руин. Кроваво-алая шторка телеэкрана отделяет эпизоды, места действий друг от друга.

Режиссер из множества заложенных в пьесе идей выбирает основную, очевидно самую важную для самого автора и самую насущную, актуальную для нас, зрителей 80-х годов, идею страстного протеста против бесчеловечности войн, кровопролития, разрушений.

Гуманистический пафос джавидовской пьесы, не лишенной пацифистских оттенков, трактуется постановщиком как активное неприятие всяческого насилия, как яростное отрицание деспотической власти, утверждающей себя лишь в жестоких завоеваниях.

Образ Железного Хромца – сильной личности, незаурядного правителя, безжалостного завоевателя, в течение веков привлекал внимание многих творцов в разных странах – восточных поэтов, летописцев, английского драматурга, старшего современника Шекспира Кристофера Марло, художников-миниатюристов Азербайджана, Ирана, Турции, Средней Азии, Индии, Афганистана, русского живописца Верещагина (композиция его известной картины “У ворот Тимура” удачно использована режиссером для заставки, концовки и титров), советского прозаика С.Бородина и многих других.

Г.Джавида Тимур также интересовал как яркий, сильный, многогранный характер, своему понимающий ход исторических событий, способный дать самоуничижающую оценку собственной роли и вместе с тем сеявший в мире семена зла, насилия, уничтожения и гибели. Таким его изображает и актер Гамлет Ханызаде в телеспектакле. Умный, волевой, коварный, умеющий сдерживать свою ярость, обуреваемый жадностью власти, всемогущества и во имя этой губительной страсти не останавливающейся ни перед чем, – таков Тимур в объемном, пластически выпуклом изображении Гамлета Ханызаде.

Если Тимур – Ханызаде натянут как струна, весь собран в кулак ради четко поставленной цели, то его исторический противник – султан Баязед (актер Гамлет Курбанов) расслаблен, вальяжен, беспечно предан негам и наслаждениям праздной жизни. Но в конечном счете (эта мысль, заложенная в пьесе, точно воплощена режиссером) два характера – Тимур и Баязед, две формы пребывания в мире, столь контрастные, сходятся в главном, основном – в преступном пренебрежении к человеческой жизни, в злом самоутверждении за счет гибели и страданий тысяч людей. И Тимур, и Баязед, собственно говоря, олицетворяют две грани одной и той же неопровер-



Кадр из телеспектакля “Хромой Тимур”: Тимур – Гамлет Ханызаде, Баязид – Гамлет Курбанов



Рамиз Гасаноглы, Анар

в самом деле чего-то стоил... то им не владели бы слепец вроде тебя и хромец вроде меня”.

Безнадежно пессимистическому взгляду на мир его завоевателя Тимура противопоставлено гуманистическое кредо другого “завоевателя” – завоевателя душ и умов – поэта Кирмани (актер Микаил Мирзоев): “Мир спасет тот гений, который сотрет с лица земли следы крови”.



Сиявуш Аслан, Алескероглы, Самандар Рзаев, Ильхам Намиг Кемал в телефильме “Дом на искосок” по пьесе Анара



*Кадр из телефильма “Дом на искосок”:
Фахраддин Манафов, Афаг Беширғызы*

жимой истины: власть, не служащая народу, аморальна. Деспотизм способен породить только зло и несправедливость, и в конце концов свою собственную погибель.

Пьеса кончается крахом Баязеда, но это и крах Тимура – ибо во взаимном кровопролитии, в уничтожении и смерти себе подобных нет победителей и побежденных – поражение терпят все. Эту горькую истину до конца осознает и сам Тимур. Размышляя об абсурдности бытия в самом конце пьесы, он произносит сакраментальные слова: “Если бы этот мир и

Именно это двестише Джавида (правда, из другой его пьесы) по художественному решению создателей спектакля стало его эпитафией и финальным выводом.

Выражая благодарность Азербайджанскому телевидению за интересный, добротный, профессионально зрелый спектакль, хочется пожелать, чтобы эта добрая традиция продолжалась. Чтобы мы могли видеть чаще на голубых экранах (и не обязательно к юбилейным датам) классическую и современную азербайджанскую, а также мировую драматургию.

1983 г.

ПОСЛЕСЛОВИЕ С НАДЕЖДой

После этой рецензии на телеспектакль Рамиза Гасаноглы прошло много лет, много воды утекло. Мы с Рамизом сделали несколько спектаклей на телевидении. Ни с одним режиссером я не сделал такого количества работ. По моему сценарию Рамиз поставил на нашем телевидении “Век говорит с нами”, спектакль о М.Дж.Мамедкулизаде, который оказался настолько острым, что перепуганное руководство

телевидения смысла пленку сразу после первого и единственного выхода в эфир. Рамиз поставил и другую мою телефьесу, по мотивам рассказа “Я, ты, он и телефон”, которую, тоже почему-то сразу после показа уничтожили, хотя никакой крамолы там не было. Но зато другую нашу совместную работу – “Дом наискосок” крутят перед каждый Новым годом, также как и “Последнюю ночь уходящего года”. Еще одна общая наша работа “Беспокойство” по рассказам М.Дж.Мамедкулизаде. А первая наша совместная работа в кино “Жизнь Джавида”.

Так что я в долгу перед Рамизом и просто обязан написать о нем больше, чем это удастся сделать сейчас.

Мы с Рамизом понимаем друг друга с полуслова и это очень важный фактор во взаимоотношениях автора и режиссера. Фильм о Джавиде я задумал как третью часть трилогии, состоящей из ранее снятых фильмов о Мирзе Джалиле (“Окно печали”) и об Узеире Гаджибекове (“Аккорды долгой жизни”). Третью часть трилогии – фильм о Джавиде, – я мыслил в такой же эстетике при всей разности сюжетов и тем. Но дело в том, что первые два фильма я снимал сам в качестве режиссера, а фильм о Джавиде должен был снимать Рамиз. Но он снял ее так, как хотелось бы снять мне самому, но с большим профессиональным опытом режиссера, по сравнению с моим.

В период съемок фильма “Жизнь Джавида”, как и всегда не прекращались нападки на меня в прессе плюс постоянные стрессы в Союзе писателей. Я говорил Рамизу, что только когда я оказываюсь в Турции, да еще на съемках твоего фильма я обретаю некоторый душевный покой.

Сейчас Рамиз приступает к съемкам художественного фильма по моему сценарию “Посол рассвета” о Мирзе Фатали Ахундаде... Нападки на меня продолжают и сейчас, как не унимаются и стрессы в Союзе писателей. И я очень надеюсь, что как и тогда душевный покой я буду обретать на съемках фильма замечательного режиссера Рамиза Гасаноглы, моего друга и единомышленника.



*Тельман Адыгезалов и Яшар Нури
в телефильме “Беспокойство”*



*Расим Балаев – Гусейн Джавид,
Дильяра – Мишкиназ ханум в фильме
“Жизнь Джавида”*



*Кадр из фильма “Жизнь Джавида”
Анара и Рамиза Гасаноглы.
В роли Гусейн Джавида Расим Балаев*

Август 2011 г. Загульба.



Государственный театр оперы и балета



Азербайджанский Национальный театр драмы



*Театр русской драмы
имени Самеда Вургуня*



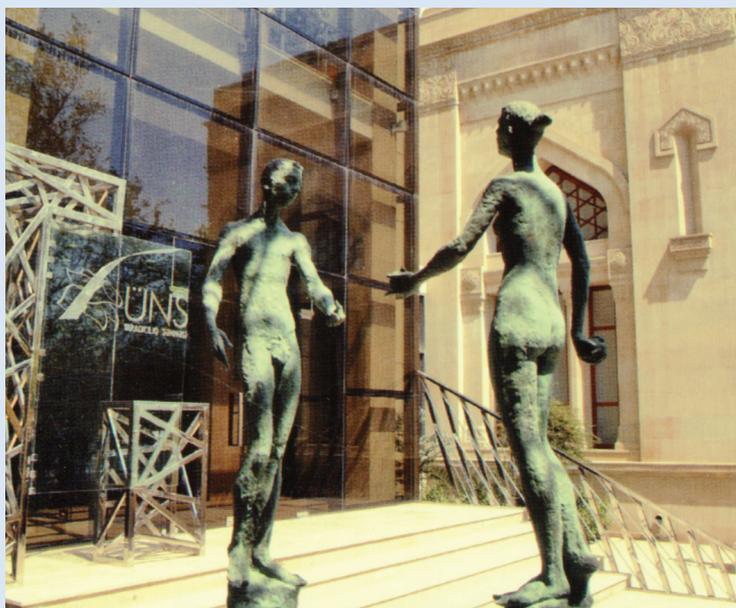
Театр Молодежи



Театр Кукол



*Театр Песен
имени Рашида Бейбутова*



МИР КИНО

МИР КИНО



РАМИЗ РОВШЕН

Зеркало

*Похож на зеркало экран,
То черно-белый, то цветной,
В себя вместивший мир земной
Страстей кипящий океан.*

*Доступный всем и беспристрастный,
Являет жизнь, как есть, прекрасной
А то бывает, безобразной
Но дышит правдою экран*

*Пенять ему за неподкупность
Грешно, как правда не горька,
Он мир объемлет целокупно
Объемлет судьбы и века.*

*Нет для него на свете тайны,
Будь это доблесть или изъян,
И магией необычайно
Планету покорил экран.*

Перевод Сиявуша МАМЕДЗАДЕ





Самед Марданов (1909-1939). Первый азербайджанский профессиональный кинорежиссер



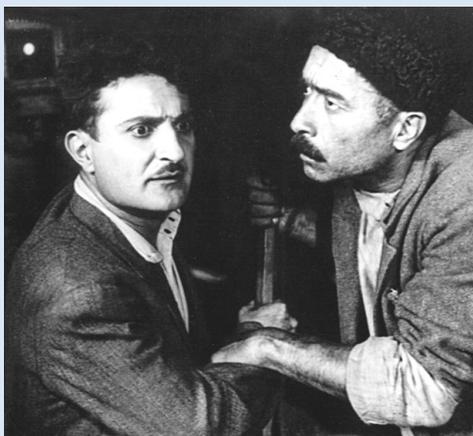
Алескер Алекперов и Мохсун Санани в фильме режиссера С.Марданова “Сельчане”



Лейла Бедирбейли и Исмаил Дагестанлы в фильме “Сабухи”



Иззет Оруджева в фильме “Севиль”



Исмаил Эфендиев и Али Курбанов в фильме “Новый горизонт”



Алескер Алекперов и Лейла Бедирбейли в фильме “Фатали хан”



*Рашид Бейбутов в фильме
“Аршин мал алан”*



*Лейла Бедирбейли
в фильме
“Аршин мал алан”*

*Мюнаввер
Калантарлы,
Алекпер
Гусейнзаде,
Рашид Бейбутов
в фильме
“Аршин мал
алан”*



Алиага Агаев в фильме “Не та, так эта”



Кадр из фильма “Не та, так эта”



Нодар Шашикоглу в фильме “На дальних берегах”



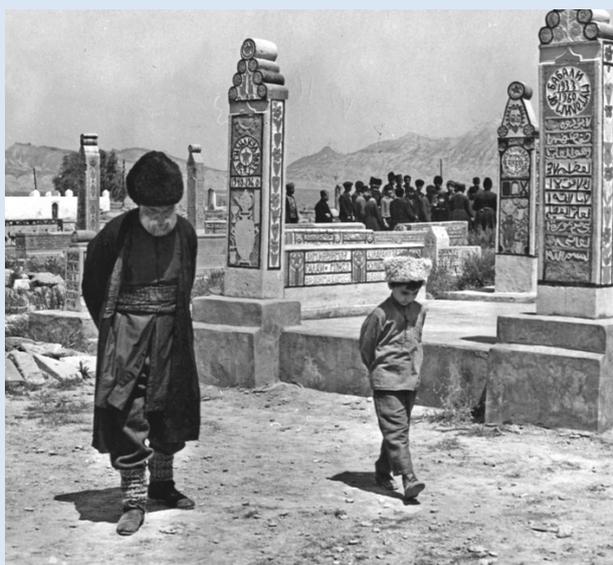
Насиба Зейналова в фильме “Сон”



Расим Балаев в фильме “Насими”



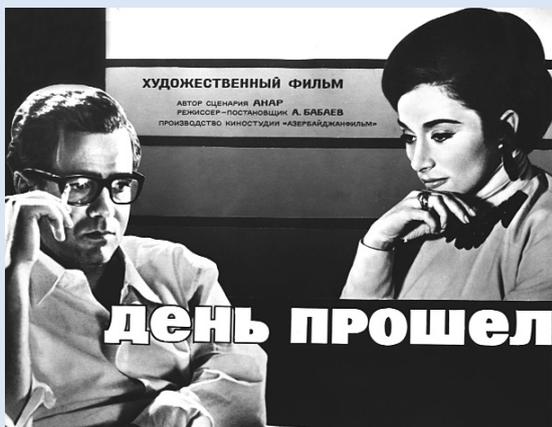
Расим Балаев в фильме “Бабек”



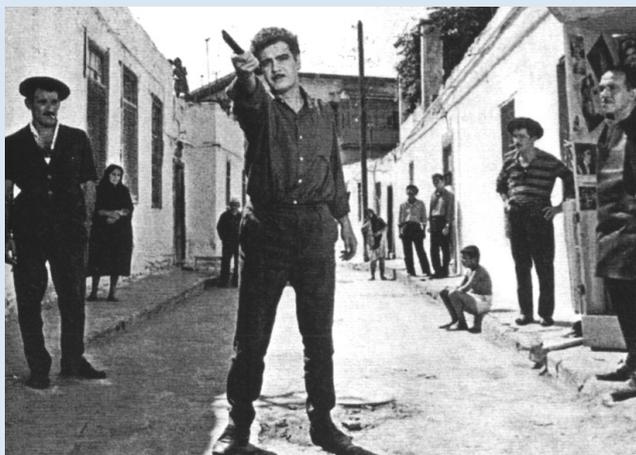
*Исмаил Османлы, Кямран Раджабли
в фильме “Земля, море, огонь, небо”*



*Шафига Мамедова, Сулейман Алескеров
в фильме “Он не был солдатом”*



*Гасан Мамедов, Лейла Шихлинская
в фильме “День прошел”*



*Гасан Мамедов
в фильме “В одном южном городе”*



Лейла Шихлинская в фильме “День прошел”



*Гасан Турабов
в фильме “Юбилей Данте”*



*Рафаэль Дадашов, Гасан Турабов,
Эльчин Мамедов в фильме “Юбилей Данте”*



Кадр из фильма “Юбилей Данте”



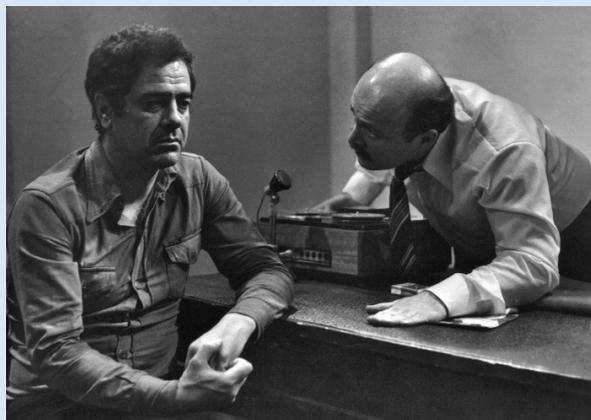
Инара Кулиева в фильме “Деде Горгуд”



Хашим Гадоев в фильме “Деде Горгуд”



Кадр из фильма “День рождения”



*Гасан Мамедов, Александр Калягин
в фильме “Допрос”*



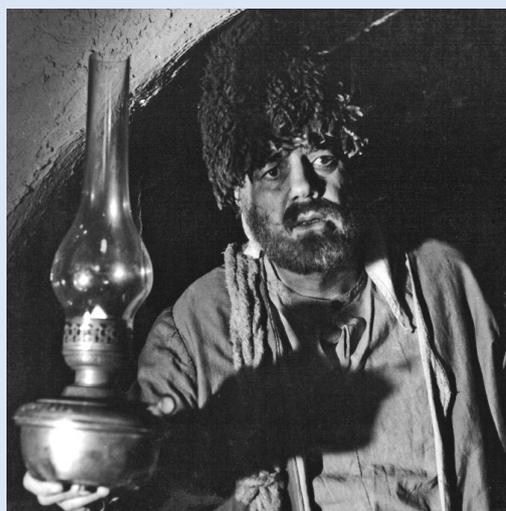
*Наджиба Меликова в фильме
“Узеир Гаджибеков”*



*Гасан Турабов, Гамлет Ханьзаде в фильме
“Семеро сыновей моих”*



*Шукюфа Юсифова, Гасан Мамедов
в фильме “Окно печали”*



Гасан Мамедов в фильме “Окно печали”



Мирза Бабаев в фильме “Окно печали”



Гамида Омарова



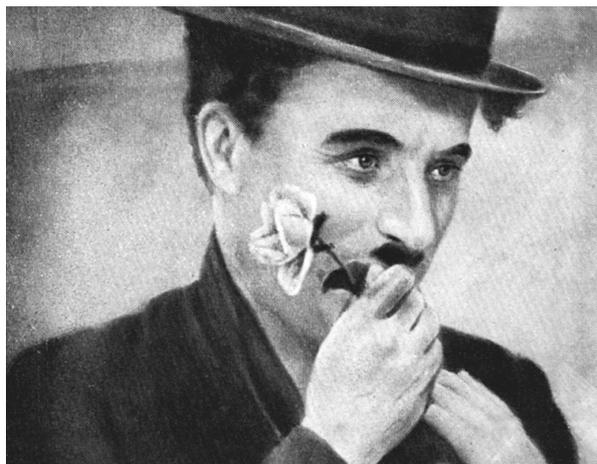
*Фахреддин Манаров
в фильме “Комната в отеле”*



Кадры из фильмов

Окно экрана

(Глаза Чарли)



Чарли Чаплин в фильме «Огни большого города»

Его долго не признавали. Потом признали, но ему все не верили, относились к нему высокомерно и чуть снисходительно. Скептики сулили ему скорый конец, снобы демонстративно отказывались признавать в нем новый вид искусства. Семья муз, ведущая свою родословную еще со времен античности, не хотела принять новорожденного под свою сень. Великодушно отводили ему место за чертой искусств, где-то между ярмарочным зрелищем и балаганным «иллюзионом».

А оно развивалось, крепло, мужало, в своей молодой, неукротимой агрессивности захватывая позицию за позицией, сторонника за сторонником, сердце за сердцем, из

третируемой «киношки» превращалось в высокое искусство, имя которому – кино.

В финале «Огней большого города» слепая цветочница, которой маленький бродяга Чарли помог излечиться, прозреть, теперь уже зрячая, разглядывает своего благодетеля. Как не похож он – нелепый, неуклюжий, жалкий, в непомерно широких поношенных брюках, в узком, куцем пиджаке, в огромных дырявых башмаках, с карикатурно нелепыми усиками, котелком, тросточкой – как не похож на тот ослепительный идеал белозубой мужской красоты, богатства и великолепия, который рисовало воображение слепой цветочницы.

Неужели это он? Неужели это ты? – вопрошает взгляд девушки. На экране крупным планом – лицо Чарли. С неповторимым чаплинским жестом приближает он стебель цветка к своим губам. И – его глаза. Глаза, в которых вся боль и вся «затравленная нежность» мира, вся печаль и вся любовь, глаза человека, извиняющегося за свое существование, за то, что он – это он, а не другой. По силе художественной выразительности таких иступленных криков глубокой человечности – в мировом искусстве не так уж и много.

Их невозможно забыть, эти глаза. Если ты видел этот кадр, то эти глаза «останутся в тебе» на всю жизнь. И если ты видел этот – один-единственный кадр – несколько метров из миллионов кинематографических километров, все сомнения насчет принадлежности кино к семье искусств, снобистское высокомерие всех времен покажутся тебе жалкими и беспомощными перед величием этого искусства нашего века.

Глаза Чаплина в «Огнях большого города» подняли кино до такого уровня человеческих откровений, до таких вершин «момента истины», которые доступны только лишь

по-шекспировски гениальному искусству, а по форме художественного выражения доступны только лишь кинематографу.

После фильмов Гриффита, Чаплина, Дрейера, Флаэрти никто не посмел бы усомниться в эстетических возможностях кино. Матросы голландского корабля, посмотрев “Броненосец “Потемкин”, подняли восстание против своих офицеров. Оказалось, что киноискусство обладает неизмеримой мощностью общественного, политического, пропагандистского значения. Советские фильмы Дзиги Вертова, Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Николая Шенгелая, братьев Васильевых победно шествовали по экранам мира, отстаивая, обличая, будоража.

ДРЕВНЕЙШЕЕ ИСКУССТВО

Самое молодое из искусств – кино, в то же время одно из самых древних. Я бы сказал, что оно своими корнями восходит к эпохе первобытнообщинного строя, если бы это не звучало как претенциозный парадокс. Современное кино, на мой взгляд, техническое средство выражения извечной кинематографической формы художественного мышления человека – мышления пластическими движущимися образами. И только несинхронность развития технической мысли человечества помешали этому древнейшему искусству выявить свою подлинную суть и свои потенциальные возможности в более ранние века. Говоря о кинематографическом мышлении первобытного человека, я вовсе не утрирую. Достаточно взглянуть хотя бы на наши гобустанские наскальные изображения восьмитысячелетней давности. Олень, бегущий; олень, сраженный; олень, падающий – ведь это же кадрированная последовательность пластического образа. Причем, это динамическая пластика. Достаточно сопоставить изображение охотника, бросающего пик, и изображение раненого быка, чтобы убедиться в исконности монтажного мышления древних людей. В этом смысле много любопытных примеров дают и старейшие памятники литературы. Последовательность планов, ракурсов, панорам – все эти элементы можно найти во многих произведениях докинематографической литературы. Все помнят “кинематографические эпизоды” из “Полтавы” Пушкина, приведенные Сергеем Эйзенштейном. Таких примеров немало и в нашей азербайджанской литературе, в частности, в великом народном эпосе X века “Китаби Дедем Горгуд”. Вот один абзац из “Китаби Дедем Горгуд”:



С “Чарли” в Париже



С “Чарли” в Швейцарии

“Юноша, преследуя лань, проскакал перед своим отцом. Дерсе-хан натянул грубую тетиву своего лука. Поднялся на стремени, туго натянул тетиву, пустил стрелу точно между двумя лопатками юноши, сразил его, кончик стрелы вонзился в юношу. Хлынула алая кровь. Юноша протянул руки, обнял шею своей лошади, соскользнул с коня и упал на землю”.

Этот отрывок – плод чисто кинематографического способа мышления, в нем наличествуют чередования планов – общего, среднего, крупного, переход от общей панорамы к крупной детали, ритмические и цветовые акценты, нижний ракурс. Ярким кинематографическим образом надо признать и другой эпизод в “Дедем Горгуд”: за горой лежит раненый джигит, герои его не видят, но они видят, как из-за горы поднимается стая коршунов. Стая поднимается и вновь опускается туда же, за горы, привлеченная запахом крови. Это не литературный образ, хотя его нам сохранила литература. Этот образ не может принадлежать ни изобразительным, ни каким-либо другим искусством, он плод только подспудной и неосознанной кинематографической системы образного мышления, которая по парадоксу истории существовала в потенции задолго до возникновения самого кино. Она существовала в зародыше, еще не осознав и не познав своей истинной сущности, жила под сенью других искусств – в литературе, в живописи, в графике. О кинематографических формах композиции в произведениях классической живописи обстоятельно говорится в интересной работе киноведа Мананы Андрониковой “История движущейся камеры”.

Но искусство кино – не только элементы его образной структуры, разбросанные по различным видам искусств, не только его литературные, театральные, живописные и графические первоисточники, – само кино – как совокупность, синтез технических изобретений и новой формы эстетического освоения действительности – порождение нашего века.

И в то же время кино не только порождение XX века, оно наиболее полное воплощение его в искусстве. Ни одно из искусств не может в наши дни соперничать с кино по широте и силе воздействия на аудиторию такого огромного охвата, ни одно из искусств не способствовало в такой мере, как кино, общению народов, их знакомству друг с другом. В этом счастье кино. В этом и огромная ответственность кинематографа перед миллионами людей, перед временем. Еще на заре киноискусства эту его особенность отметил Ленин, когда говорил о том, что из всех искусств важнейшим для нас является кино.

Энгельс писал о титанах Возрождения, о людях, совмещающих в одном лице различные формы общественной деятельности, разные сферы культуры и науки, разные области искусства. В наши дни не отдельные гении, а целый вид искусства – кино – стало таким титаном. Титаном, совмещающим и синтезирующим на окне своего экрана многие иные виды искусства, захватывая науку, технику, области пропаганды, информации, нравов, морали, религии, веры или безверья.

“ОКНО, ОТКРЫТОЕ В МИР”

Окно – одно из величайших прозрений архитектуры. Человек живет в вакууме своей комнаты, но чтобы окружающая его пустота стала его территорией, его жилищем, ему нужны стены, крыша, пол.

Человек построил стены, крышу, чтобы отгородить свой участок жизненного существования на земле – свое жилище, чтобы уединиться, спрятаться от других людей, от зверей, от Бога, быть может, от стихий, дождя, ветра, снега и солнца. И прорубил окно, чтобы вернуться. Вернуться в мир, видеть других людей, солнце и цветы, луну, снег, деревья, звезды, птиц, облака, чтобы слышать ветры и вдыхать аромат сирени.

В XX веке человек построил темные душные помещения -кинозалы, для того, чтобы открыть еще более великое окно -окно экрана. Если в обычном окне мы видим только наш двор или нашу улицу, или стену соседнего дома, то на окне экрана мы можем видеть все улицы земли, и все ее дворы, все гавани и все города – весь мир. Ни одно из искусств не является в такой мере окном, открытым в мир, как кинематограф.

Он, как ни одно из искусств, способен сделать нас соучастниками событий. Смотря в окно экрана, мы переносимся в Италию или в Японию, в Грузию или Литву, в прошлое или будущее. Это окно изменило психологию восприятия мира человеком. Впервые в жизни попадаешь, скажем, в Рим, и тебе кажется, что ты давно знаком с этим городом, и не только в смысле исторических памятников и сокровищниц искусств. Тебе кажется, что ты бродил по Корсо, слышал журчание воды в фонтане Треви и бросал туда монеты, вдыхал аромат деревьев на Вилла Бортезе, опаздывал на поезд в вокзале Термини, покупал цветы у девушек с площади Испании и запивал спагетти вином кьянти вот в этой придорожной трагтории на автостраде Неаполь-Рим. Это потому, что к чужой стране, к чужому городу, к страданиям, радостям и горестям чужого народа приобщил нас кинематограф, приобщил в той мере, в которой не способна приобщить даже литература, приобщил в осязаемых формах, вплоть до узнавания улиц, дворов, домов и балконов, предметов быта, запахов, выкриков, забав.

Нет, видовые фильмы никогда не способны сделать это – в таких фильмах мы только наблюдатели. Это чудо приобщения к чужой судьбе делают фильмы, которые вовлекают нас в сочувствие. И в течение двух часов мы живем вместе с этими людьми, с их заботами и иллюзиями, с двумя грошами их надежды, видим не только улицы Рима в 11 часов, но переживаем и те чувства, которые обуревают тех самых безработных итальянок и итальянцев первых послевоенных лет. Смотря эти фильмы, мы любуемся древними виллами, а понимаем опустошенность героев Феллини, пытающихся забыться в бестолковом веселье на этих виллах. Мы не рассматриваем архитектурные причуды фешенебельного Римского района ЭЮР, но чувствуем внутренний холод персонажей Антониони -обитателей этих аристократических кварталов. Девизом кино могли бы быть слова: окно, открытое в чужую жизнь, в чужую судьбу, в чужую страну. Но так как искусство всегда не только окно, но и зеркало – в чужой судьбе мы видим порой и собственное отражение. Мы видим чужой мир, иную социальную систему, иные общественные, нравственные отношения, но мы видим Людей, хороших и плохих, и, пытаясь узнать их, лучше узнаем себя, пытаюсь их понять, лучше понимаем себя. Окно, открытое в человеческую душу...

Тогда, может быть, всякое искусство – это окно – источник света и впечатлений? Но литература – это окно, закрытое шторами. Слова, а не зрительные образы воссоздают в нашем представлении картины и сцены, оставшиеся за занавесью. Живопись, наоборот, окно – без штор, но в то же время окно звуконепроницаемое. Мы видим мир, но не слы-

шим его голосов. Причем, живопись – окно комнаты, окно, застывшее на одном определенном пейзаже. Кино – это окно поезда, если бы этот поезд мог ехать без рельсов, подниматься на небо, спускаться на дно морское и в кратер вулкана, входить в комнаты, в постели, в глаза и в души. Окно, в котором можно увидеть и всю нашу планету с борта космического корабля и царапину на ногте ребенка.

НЕ СОПЕРНИК, А СОРАТНИК

Но кино – не соперник другим видам искусства. Наоборот, оно активный соратник литературы, музыки, театра и изобразительных искусств.

И не только потому, что кино доносит лучшие произведения литературы, музыки, живописи, скульптуры, театра до широких масс зрителей в таких масштабах, которые чисто технически недоступны этим старшим видам искусства. Но еще и потому, что кино, как известно, искусство синтетическое, вбирающее многое из опыта и форм других искусств. Но уже ныне мы можем говорить не только об ученичестве кино. Оно уже и учитель. Кино в какой-то мере эмансипирует другие виды искусства, освобождает их от задач, не свойственных им по самой сути.

После появления кинематографа, которому доступна наглядность, “вещность” в воссоздании предметного мира, проза в какой-то мере освободилась от детализации и избыточных подробностей в описании внешних примет жизни и углубилась во внутреннюю сущность явлений, мотивов, почувствовала тягу к чистому психологизму, внутреннему движению неуловимых настроений, не всегда сопровождая это движение внешней пластикой. Думается, такой далекий от кинематографа писатель, как Марсель Пруст, с его известным принципом – мои герои никогда не открывают окон, не подходят к двери (одним словом не описывается ни одно внешнее движение персонажа, а дается сумма чистых сведений о его внутреннем мире, психологических и эмоциональных нюансах) – был бы невозможен в докинематографическую эпоху.

Кино, как и его сородич – фотография, эмансипировали и изобразительные искусства, освободив их от задачи идентичного воссоздания природы или человеческого облика. Упадок натуралистического театра, с мнимо-правдоподобным антуражем, с тщательно выписанными декорациями, с режиссерской имитацией достоверности, с актерами, играющими “как в жизни”, и успех театра условного, чисто зрелищного, обобщенного, – тоже связаны со становлением кино. Кинематограф, который может делать “как в жизни”, в сотни раз достовернее театра, лишив его этой привилегии, толкнул на путь исканий собственной специфики. После кинематографа и оперное искусство воспринимается иначе. Опера, как сценический жанр, стоит перед необходимостью определенных реформ. Потуги чисто сценической формы воссоздать реальность в опере часто не выдерживают критики. Зрительный ряд отвлекает нас. Мы охотнее слушаем оперу по радио, по крайней мере я могу сказать это о многих любителях оперного искусства, когда музыкальный образ доходит до нас в своей истинной и чистой сущности, освобождаясь от ненужных опор и отвлекающих условностей.

Все это отнюдь не означает, что старшие искусства, внесшие нетленный вклад в сокровищницу культурных ценностей, до возникновения кино шли ошибочным путем. Та-

кое утверждение, было бы смехотворным. Искусство всегда выражает свою эпоху, а в творениях своих гениев выражает ее в вечных неувядаемых образах. Именно поэтому искусство нашей эпохи, если она хочет выразить свое время так же ярко, не может не учитывать опыт и возможности младшего из своих видов – кино.

Как известно, Страна кинематографии граничит со многими “соседями” – литературой и музыкой, “державами” театра и пластических искусств. Пожалуй, наиболее близкие соседи кино – это все же литература, с одной стороны, и фотография, с другой. Я вспоминаю такую картину, как молдавский фильм “Последний месяц осени”, поставленный В.Дербеневым по сценарию И.Друце. Этот фильм, на мой взгляд, тот случай, когда на территории кино встретились литература и фотография. Литература – это прежде всего аромат ярко национальный по форме прозы Иона Друце. Фотография – это полные пленительной поэзии молдавские пейзажи. Трудно забыть многие кадры, начиная от первых планов уснувшего села и кончая последними изображениями дороги, по которой уходит Старик. Трудно забыть предрассветную дымку над белыми домами, волшебные пейзажи леса, детей, глядящих сквозь деревянную изгородь на крестинах. Очень красив кадр, снятый контражуром, кадр, в котором фигура отца и его сына Антона скульптурно вписываются в фон неба. И эти, и многие другие кадры – замечательные образцы “фотографии”. Фотографии как искусства, в самом высоком смысле слова, ибо в лучших кадрах фильма чувствуется некая диапозитивность, композиционная, световая поэтика застывшего фото.

Почему же фотографическая пластика не стала пластикой кинематографической? Связь изобразительного ряда с литературной первоосновой устанавливается здесь, мне кажется, минуя чисто кинематографические возможности. Как ни парадоксально, представляется, что в фильме более близки Дербенев-оператор и Друце-сценарист, чем Дербенев-оператор и Дербенев-режиссер. Остается впечатление, что авторы фильма, взяв литературный текст, проиллюстрировали его изобразительным материалом, равным тексту по художественной выразительности. Но изобразительный ряд фильма, при высоком профессионализме операторов, все же является не пластическим воплощением режиссерской партитуры, а скорее движущимися и меняющимися иллюстрациями, по-своему дополняющими образную систему литературного текста.

* * *

Кино связано с еще одной сферой современной цивилизации – с техникой, с промышленным производством. И в этом тоже счастье, но также и беда кино. Быстрое развитие научной мысли и промышленного производства влияет не только на технические критерии кино, но, как правило, и на его эстетические нормативы. И если мы говорим “литература XIX столетия” или “музыка XVII века”, то применительно к кино периодизация этапов исчисляется не веками, а десятилетиями – двадцатые годы, тридцатые, сороковые или шестидесятые. Более того, технический прогресс привел к тому, что в искусстве кинематографа мы различаем несколько разных форм искусства, или, по крайней мере, два его вида – немое и звуковое кино. Мы вправе говорить не о разных этапах одного искусства, а о двух очень разных видах искусства, у каждого из которых своя азбука, свой язык, свои законы, принципы, своя образная система. Мы вправе говорить о

двух разных формах искусства – звуковом и немом кино в той же мере, в какой говорим, к примеру, об оперном и балетном искусстве.

И тем обиднее, что появление звукового кино, по существу, появление новой формы искусства, вытеснило и убило другой вид художественного творчества – немое кино. (Правда, в последнее время наблюдается любопытный процесс возрождения некоторых художественных принципов немого кино, но на новом уровне – стоит вспомнить японский фильм “Голый остров”, фильмы грузинского режиссера Кобахидзе. Если обратиться к нашему азербайджанскому кино, то в этом направлении идут поиски молодых режиссеров Октая Мир-Касимова и Эльдара Кулиева).

Думая о немом кино, я всегда по ассоциации вспоминаю Лермонтова, Добролюбова, Джабарлы, Есенина, Мушфика – да и многих других художников, ушедших из жизни в очень молодом возрасте и не успевших дать многое из того, что они могли бы дать. Так и искусство немого кино, сошедшее с экрана, в силу неумолимых законов развития технической мысли, унесло с собой много не открытых открытий, много неизобретенных изобретений, не достигнутых достижений, много интересного, нераскрытого в области чистой пластики.

ИСКУССТВО РАДИО

С немым кино по контрастной аналогии ассоциируется искусство радио. Если определяющий принцип немого кино – отсутствие звучащего слова, то определяющий принцип искусства радио – отсутствие изобразительного ряда. Я говорю о художественных передачах радио, и в частности, о специфических радиожанрах.

В этом смысле радио – то же своеобразное искусство. Оно не только поставщик искусства, оно само – искусство, очень интересный вид искусства, который к сожалению, не всегда признается таковым. Конечно, радио обладает и другими функциями – оно передает рассказы, очерки, пьесы или песни, и в этом качестве не обладает какими-то специфическими чертами искусства, помимо механического превращения написанного в устное, читаемого в звучащее. Но есть специфические радиожанры, которые еще не получили широкого распространения, но которые теоретически обладают чертами совершенно иного вида искусства – условно назовем его художественной фонографией, по аналогии с художественной фотографией.

Подобно тому, как фотоаппарат фиксирует видимый мир, магнитофон фиксирует мир звучащий – плеск волн, шум ветра или листвы, далекий гудок парохода. И подобно тому, как определенный, художественный отбор реального видимого мира, расстановка колористических акцентов, сочетание света и тени, ракурс, оптические и технические возможности, приемы деформации, укрупнения, удаления, композиционной и фокусной организации и т.д. в своей совокупности помогают созданию подлинного произведения искусства – художественной фотографии, так же возможно сформулировать принципы художественной фонографии: различная сюжетная или смысловая последовательность записанных шумовых эффектов, всевозможные магнитофонные манипуляции, изменение скоростей, накладывание различных шумов, ритмические паузы, эффекты реверберации и стереофония, обратный ход, ускорение и замедление и т.д. могут быть основой для совер-

шенно нового жанра искусства – фонографического этюда, звуковой новеллы. Такие попытки уже делались в частности, и на страницах звучащего журнала “Кругозор”. В качестве еще одного примера я приведу собственную работу на радио. В программах радиостанции “Улдуз” мы вместе с звукооператорами и звукорежиссерами подготовили радионовеллу “День города”, в которой не было ни одного слова, и в которой вполне определенная и зримая картина жизни большого города передавалась только лишь средствами шумовых эффектов. Такие опыты мы делали и в детских передачах “Хоруз”. Не имело смысла повторять детям по радио загадки, которые они могли бы прочесть в книге или в журнале. Мы предлагали нашим маленьким слушателям радиозагадки – шумы ветра, моря, деревьев, голоса различных птиц и животных и получали десятки ответов.

Конечно, этими скромными примерами не исчерпываются потенциальные возможности радиожанров, как специфических форм искусства. Основным, но не единственным элементом радиоискусства является звучащее слово.

Если другие формы искусства отличаются каким-то определенными признаками и, разумеется, эти признаки присутствуют в данных формах искусства, то главным признаком радио, если считать его искусством, является отсутствие. Телевизионщики любят термин “эффект присутствия”. Для радио характерным был бы термин “эффект отсутствия”. Отсутствия зрительных впечатлений при воссоздании реальности. Радио, не способное “показывать”, оставляет простор для фантазии слушателя и воссоздания картин жизни. Радио отражает мир в слуховых, слышимых образах, но оно отличается от абстрактной, условной и безязыковой музыки тем, что оно точно имитирует действительность, звуки, шумы, шелесты и шорохи. Слова, речь, мир звуков, лишённые своего зрительного контрапункта, приобретают новое и иное качество – возможность быть наиболее полно воссозданными в слуховых образах, без изображения. Ведь и в жизни порой для того, чтобы вызвать полное мысленное представление, чтобы ярче увидеть отсутствующую реальность, мы закрываем глаза.

Подобно тому, как в пейзаже Моне мы “слышим” море, слыша рокот моря по радио, мы как бы “видим” его: каждый видит свое море. Но ведь и каждый, рассматривая пейзаж Моне, слышит свое море.

То же самое и с речью на радио. Когда мы слышим радиодиалоги и не видим ни актеров, ни обстановки, то слуховые образы воссоздают в нашей памяти специфический мир наших собственных представлений, воспоминаний, опыта. Радио – одно из самых массовых средств общения людей. На огромных расстояниях в пространстве и во времени, оно обращается к многомиллионной аудитории, связывая слушателей в кругу общих слуховых восприятий и представлений. Но это массовое искусство – одно из самых личных, интимных, ибо, не обладая предметностью, наглядностью, видимостью и зримостью телевидения, оно оставляет нам незаменимый и драгоценный шанс – право на собственное дофантазирование, на собственные ассоциации, на собственное сотворчество, то есть, на все то, в чем порой нам так жестоко отказывают другие виды искусства, и в особенности натуралистического искусства.

Воссоздавая реальность в слуховых образах – уходящий поезд, падающие листья, барабнящий по крыше дождь, ветер, заблудившийся в деревьях, море, стук пишущей машинки или пулеметную очередь, крики или стоны, смех или рыдания – радио доказывает, что ему доступно все многообразие мира.

Определение специфических особенностей радиожанра как формы искусства мне представляется весьма важным для уточнения некоторых аналогий с особенностями немомого кино, с которым радио сближает один существенный фактор – фактор отсутствия. И подобно тому, как отсутствие зрительного ряда является фактором, определяющим специфику радиожанра, так и отсутствие звукового ряда в немом кино создавало его специфику, почти полностью отличающуюся от специфики современного звукового фильма. Это отсутствие звука было стимулом для других способов проявления выразительности художественного образа в “Великом немом”.

ЗА “КУЛИСАМИ” ЭКРАНА



Кинофабрика

трах, но и представлял себе, пусть смутно и приблизительно, как они делаются. Поэтому, наверное, никогда, даже в самом раннем детстве, я не думал, что актеры находятся за полотном экрана. Киностудия тогда располагалась за Домом Советов, в том самом месте, где сейчас возводится десятиэтажный жилой дом. Киностудия была двухэтажной, маленькой и какой-то облезлой снаружи, и ее в частном разговоре все взрослые называли “фабрикой”.

В детстве, проходя по узкому двору студии, я видел людей, которые были заняты этим удивительным делом – кино. Несколько раз я был в единственном павильоне студии – на стене красовался огромный пейзаж – задник – вид на озеро Гек-Гель. Здесь же проходили все торжественные мероприятия, собрания студии.

Я видел большие осветительные аппараты, запутанные кабели, громоздкие камеры, актеров в гриме, бутафорию. Однажды во дворе студии появился самый настоящий танк. Меня посадили на танк и сфотографировали. Я испугался и заплакал. Фотография сохранилась: большой, холодный, угрюмый танк и на нем маленький, жалкий, съжившийся ребенок с испуганными глазами.

Я хорошо помню, как однажды отец взял меня на съемку фильма “Аршин мал алан” в Мардакяны. Впервые в жизни я присутствовал на съемках. В Мардакяны мы поехали на машине. В машине, кроме отца, матери, меня и водителя, был еще один человек – пожилой мужчина в парусиновом костюме. Это был актер Мирзага Алиев. Он и должен был сниматься в этом эпизоде.

В отличие от многих, в мою жизнь кино пришло не только с экрана: еще в раннем детстве я побывал, если так можно выразиться, “за кулисами” экрана. Мой отец – поэт Расул Рза, вернувшись с фронта, начал работать на киностудии. Когда в Азербайджане было создано Министерство кинематографии, он перешел туда, проработал министром до 1948 года.

Я часто бывал у отца на студии, в министерстве, и таким образом до 10-летнего возраста не только смотрел фильмы на просмотрах,

Вечером на съемках я с трудом узнал этого человека – он был загримирован и одет, как Мешади Ибад. Снимали эпизод “Приход Мешади Ибада на свадьбу”.

Я никогда не забуду эту съемку. Длинная аллея. Высокие деревья по обе стороны. Вся аллея устлана коврами. Со всех сторон аллея освещается мощными прожекторами. В одном конце аллеи у кинокамеры стоят оператор и его ассистенты (разумеется, все это объясняет мне мама). С другого конца аллеи входит Мешади Ибад и идет по направлению к камере. На голове у него огромный таз со свадебными подарками.

Подается команда, вспыхивают прожектора, шумит камера, игриво идет Мешади Ибад.

Потом все это повторяется. Два, три, четыре раза. Вновь с того конца аллеи по направлению к кинокамере идет Мешади Ибад. И точно так же держит на голове таз. “Это дубли”, – объясняет мама.

Местные жители обступили съемочную площадку со всех сторон. На всех деревьях – дети, с одной из веток свисает босая нога маленького мальчика. Кто-то кричит мальчику, чтобы он убрал ногу. Она может попасть в кадр, и тогда испортится “дубль”.

- Под деревьями огромные котлы – казаны – они повешены над огнем. В них готовят свадебный плов.

- Что там в казанах?

- Вода, – отвечает молодой человек в обыкновенной рубашке-тенниске. Это Рашид Бейбутов – исполнитель роли Аскера. И все эти приготовления предназначены для пышной свадьбы Аскера и Гюльчохры. Но сам Аскер в этот вечер в обыкновенных парусиновых брюках в рубашке-тенниске.

- А вы разве не снимаетесь? – спрашивает мама.

- Сегодня нет, – отвечает он, – я в следующем эпизоде буду встречать гостей у порога своего дома, вон там, – и он показывает на декорации в другом уголке сада – фасад дома.

Позже я увидел фильм “Аршин мал алан”. Конечно, мне было обидно, что кусок, на съемках которого я участвовал и который снимался всю ночь, на экране промелькнул в течение считанных секунд. Сразу же за этим куском я увидел на экране Аскера – Рашида Бейбутова в элегантном вечернем костюме с галстуком-бабочкой. Аскер тут же выходил навстречу своим гостям.

Я, конечно, и тогда, может быть, бессознательно сопоставлял увиденное на съемках, бесконечные “дубли”, котлы с кипящей водой, декорацию фасада, не снимающегося в тот вечер Бейбутова в обыкновенной тенниске, с тем, что я увидел на экране – короткий проход, казаны с пловом, Аскер, который тут же выходит навстречу гостям в вечернем костюме, и многое другое.

Но много позже, думая об этом стыке эпизодов, я понял, что это было для меня первым уроком не только по монтажу, но и по каким-то другим, более общим, философским, что ли, закономерностям сути и природы кино.

ЛИТЕРАТУРНОЕ КИНО

Возвращаясь к немому кино, можно сказать, что оно, подобно лучшим мимам, без слов могло выразить все, что хотело выразить. Лишенные слова, оно выражало это через пластику, движение, через чисто зрительный образ, и в этом ключ ко многим монтажным и прочим законам дозвукового кинематографа.

С появлением в кино звука литература завоевала здесь важные позиции. Литература дала кино речь, язык, она положила в его основу слово, и это, будучи необходимым и важным этапом в кино, стало где-то тормозом, помехой, мешая кино найти свое собственное лицо.

Литература дала кино из своего арсенала многое – идеи, сюжеты, диалоги, метафоры, как в свое время театр одолжил ему своих актеров, свои декорации, свои принципы режиссуры. Но за эти долги кино пришлось дорого заплатить.

Литературное кино имело свои блестящие, даже великие и гениальные достижения, но это были достижения литературы в кино, а не достижения самого кино. Литературный кинематограф великим фильмом Федерико Феллини “Сладкая жизнь” достиг своей вершины, и в то же время показал исчерпанность этого пути. “Сладкая жизнь” при всех ее пластических достоинствах, которые часто и справедливо сопоставляют с работами мастеров Ренессанса, все же является по жанру – романом в кино, великим, гениальным и все-таки кинороманом. И только после этого фильма сам Феллини, да и другие крупнейшие художники мирового кино – Антониони, Бергман, Алан Рене, Трюффо попытались в своих исканиях, каждый по-своему, преодолеть длительную традицию литературного кино.

Все виды искусства – первичны по отношению к жизни. Писатель отталкивается непосредственно от жизни и перевоссоздает ее в спектре своей личности, мировоззрения, эмоционального опыта, таланта, вкуса – пишет книгу. Живописец рисует видимую им и нами, или только им одним, реальность. Так же творят и композитор, и скульптор, и график. Актер в своем собственном облике воссоздает жизненный типаж. И только автор кинематографического произведения – режиссер – вынужден быть вторичным по отношению к жизни, отталкиваться не непосредственно от жизни, а от другого произведения искусства – от литературного текста, сценария. (В этом отношении кинорежиссер не обладает даже привилегией театрального режиссера. Возможны десятки постановок одной и той же пьесы, и лишь одна постановка определенного киносценария).

Но ведь литературная основа – сценарий, – плод определенной художественной позиции, определенных принципов отбора жизненного материала, определенного вкуса и профиля таланта. Режиссер, снимающий фильм, должен идти, таким образом, не от жизненной стихии, а от стихии искусства, в данном случае, сценария, являющегося произведением другого художника. Если даже режиссер и сценарист творчески очень близкие люди, если даже это одно и то же лицо, то это дела не меняет; опять-таки режиссер как художник должен исходить не от жизни, а из другого произведения искусства, пусть даже написанного им самим.

И вот идеальным считается фильм, наиболее ярко воплотивший литературный сценарий, или, говоря иначе, лучший кинематограф тот который лучше воплощает литературу. В этом была причина “литературной болезни” кинематографа, его вторичности по отношению к жизни, его зависимости от литературы, как посредника между стихией жизненного материала и экраном.

Теперь мы наблюдаем любопытный процесс – стремление кино обойтись без посредника, быть первичным в отношении жизни, наладить с ней, так сказать, непосредственный контакт.

Интересные, хотя порой и неуклюжие попытки в этой области мы видим в таких картинах последних лет, как, скажем, “Тени” Касаветаса, с одной стороны, и в фильмах, снятых методом скрытой камеры, начиная с “Хроники одного лета” Ж.Руша – с другой. В первом случае – импровизация без заранее заготовленного текста, прямо перед камерой, но силами профессиональных актеров. В другом случае – непрофессионалы, застигнутые врасплох, люди, не знающие, что их снимают, жизнь, снятая скрытой камерой, синема-верите. Кстати, не раз отмечалось самими теоретиками синема-верите, что честь первооткрывателя в этой области принадлежит советскому режиссеру-постановщику Д.Ветрову.

Ныне приемы и принципы документального кино оказывают все большее воздействие на кинематограф художественный, более того, В КАКОЙ-ТО МЕРЕ СТИРАЕТСЯ грань между этими двумя видами кино, и мне доставляет удовольствие отметить, что для доказательства этого теоретического положения мы можем обратиться и к опыту нашего азербайджанского кино. В нашем кинематографе появились работы, которые могут служить интересными примерами для перспективных обобщений на самом высоком уровне. Я имею в виду работы О.Миркасимова и в особенности его последний фильм “Это вступает правда” – о композиторе Кара Караеве.

ФИЛЬМ-ЭССЕ

Название фильма на первый взгляд кажется претенциозным, но когда понимаешь, откуда оно пошло, когда оно вытекает не только из слов самого Караева, но из всего контекста фильма, то принимаешь это название. Более того, оно тебе кажется вполне оправданным и по той простой причине, что в этом фильме в самом деле вступает правда о художнике, не ретушированная и суровая правда о трудном пути композитора, его сомнениях, мучительных поисках, творческих радостях и огорчениях. Фильм удивительно достоверен – в этом его достоинство. Но в нем – обобщение и отбор – и это тоже его достоинство. Фильм первичен по отношению к своему объекту, первичен в том смысле, о котором я говорил выше, т.е. между объектом фильма и формой его воплощения на экране нет промежуточной инстанции – фильм как бы создается прямо на экране, прямо на наших глазах. Будто ни авторы, и ни герой не знают, что они сделают через минуту. Это так и есть, хотя, я понимаю, что фильм снимался по строго продуманному плану, что в основе его – хорошо разработанный сценарий Рустама Ибрагимбекова и самого режиссера. Но впечатление, которое производит все то, что видишь на экране, таково, будто ты присутствуешь в самом процессе действия, и оно продолжается на твоих глазах и может кончиться на этом просмотре так, а на следующем – иначе. Будто это не зафиксировано на пленке – удивительное ощущение импровизированности, жизненнос-



Кадр из фильма “Это вступает правда”

ти, неожиданности, если так можно выразиться. Это тоже большое достоинство фильма, тем более, что авторы дерзнули проникнуть в святая святых – в творческую лабораторию художника, в таинственный процесс зарождения музыкального произведения.

Конечно, о Караеве можно было бы снять и другой фильм – фильм-монографию с точной временной и логической последовательностью – родился там-то и тогда-то, учился там, вот учителя, вот друзья, написал сперва то произведение, потом другое, потом третье. Тогда-то получил ту награду, а в том-то году то звание. Я не утверждаю, что такой фильм был бы плохим или неприемлемым. Но это был бы другой фильм. О.Мир-каси-мов снял фильм о Караеве, но это не киномонография, а киноэссе, жанр необычайно ТРУДНЫЙ, НОВЫЙ, да и не очень доступный всем. Но и в то же время жанр благородный, интересный, глубокий. Фильм-эссе, размышления о художнике, о его судьбе, вкусах, пристрастиях, размышления о внешнем благополучии, внутренних художественных сомнениях, размышление о том, что такое счастье и что такое одиночество, что такое успех и чем он окупается. Фильм-эссе, раскрывающий не только какие-то грани личности Караева, но и жизненную концепцию самих авторов, их отношение к жизни, творчеству, к художнику, ставшему объектом их кинопроизведения.

И выясняется, что ни один тщательно продуманный сюжет, ни один самый реалистически работающий актер, ни одна точно отрететированная реплика и разработанная мизансцена, не могут в такой степени художественно, я подчеркиваю, художественно ярко и правдиво воссоздать действительность, как реально существующие люди, играющие, нет, пожалуй, играющие не то слово, живущие перед скрытой или открытой (и это неважно) камерой. Эпизод с матерью мне кажется хрестоматийным для киноведческих исследований – столько в нем человечности, тепла: пожилая женщина, отнюдь не актриса, не писатель и не кинематографист, всего лишь сидя за столом и произнося обыкновенные слова, добивается потрясающего эффекта – она рассказывает нам свою собственную судьбу – глубокую и тонкую психологическую новеллу, извечную и щемящую новеллу, художественные достоинства которой трудно переоценить. Причем это новелла – чистый кинематограф; это не театр, не литература, не журналистский репортаж. Это тот самый современный кинематограф, который, отбросив промежуточные звенья, обращается непосредственно к первичной действительности – творит, пишет, снимает непосредственно с натуры и добивается принципиально важных решений. Пожилая женщина, рассказывающая о своем прославленном на весь мир сыне, который остался для нее маленьким Кариком. Сын, который ушел в большой мир славы, успеха, творческих побед, радостей искусства и мать, которая радуясь этому, гордясь этим, все же хочет, вопреки закономерностям жизни, сохранить кусочек его детства, цепляясь за воспоминания и внезапно, в естественном порыве переходит на азербайджанский язык – эти эпизоды невозможно смотреть без глубокого душевного волнения.

Главный источник обаяния фильма – это обаяние личности самого Караева, обаяние его мысли, работы, разговора. Достоверность и первичность в отношении к действительности делают фильм принципиальной и важной вехой в развитии нашего кино – вообще, как документального, так и художественного. И крайне обидно, что в этом фильме наличествуют эпизоды, в корне противоречащие его эстетическим и стилистическим принципам. Я имею в виду вставные, дивертисментные эпизоды – сцены из “Семи кра-

савиц” и “Тропюю грома”. Эти сцены крайне иллюстративны – это как раз тот самый случай, когда кинематограф выступает не в своем собственном облике, а как посредник и доставщик другого искусства – в данном случае хореографии. Если другие произведения Караева – Третья симфония или Скрипичный концерт – даны в кинематографическом решении, найдены кинематографические образы этих сочинений, то сцены из балетов вставлены как некая данность, не имеющая ничего общего со стилистикой фильма-эссе, с его свободной и раскованной формой.

НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ

Рассматривая вопросы художественного воплощения современности на экране, нельзя не остановиться на взаимосвязях искусств разных народов. Нет нужды доказывать значение кино в интернационалистском деле общения наций. Сегодня кинематограф является одной из визитных карточек, которую каждая нация представляет миру. Лучшие советские фильмы -полпреды социалистического искусства – победно обошли экраны мира, неся миллионам людей правду о нашей жизни, свет революционных идей. Благодаря замечательным фильмам итальянских неореалистов мы полюбили народ этой страны. В трудные послевоенные годы мы видели на экранах Италию нищую, голодную; зло, насилие, уголовщину, жестокие законы, нелепые предрассудки, но все это не могло вызвать неприязни к народу, сыновья-художники которого не пытались припудрить, подлакировать и приукрасить его жизнь, обычаи, характеры, а говорили правду – честную, горькую, мужественную, потому что правда, какой бы неприглядной она не была, всегда располагает. Народ, чьи сыновья-художники могут говорить о нем всю правду, – зрелый народ, способный выдвинуть из своей среды творцов, умеющих и стремящихся трезво и реалистично смотреть на жизнь. И разве могли с такими фильмами, как “Рим – открытый город”, “Похитители велосипедов”, “Два гроша надежды”, “Дорога” соперничать слащавые, обсосанные, как конфетки, фильмы-открытки, фильмы-рекламы, подобные многим австрийским фильмам, таким американским фильмам, как “Рапсодия”, “Оклахома” и много-много других. Ничто так не оскорбительно для народа, как фальшивое умиление, невежественное самолюбование, чванливое самодовольство.

И в то же время в самых мрачных и грустных фильмах может быть ярко выражено народное, здоровое и вечное начало, если эти фильмы воплощают дух нации, его своеобразие и “лица необщее выражение”.

Лучшие фильмы мира обладают высокими качествами национального искусства, выражают не только историю и современность, быт и обычаи, судьбу и проблемы своих народов, но и традиции национального пластического мышления. Ныне советское искусство вообще, и искусство кино, в частности, создается усилиями художников всех народов, населяющих нашу страну. Сегодня облик советского кино определяется, наряду с фильмами центральных студий, лентами украинской и грузинской, литовской и армянской, молдавской и киргизской, узбекской и туркменской студий. Когда мы смотрим такие картины, как, скажем, “Иваново детство”, “В огне брода нет”, “Начало”, “Председатель”, “Я, бабушка, Илико и Илларион”, “Отец солдата”, “Никто не хотел умирать”, “Тени забытых предков”, “Последний месяц осени”, “Первый учитель”, “Здравствуйте, это я”,

“Листопад” и др., мы явственно ощущаем национальные истоки и корни этих произведений. И дело не только в жизненном пласте, материале, не только в литературных источниках, но и в чисто пластических формах национального мышления. Акиро Куросава глубоко национальный японский художник не только тогда, когда он снимает “Рассёмон” по рассказу японца Акутагавы, но и тогда, когда снимает “Идиот” по роману русского писателя Достоевского или “Замок интриг” по шекспировскому “Макбету”. Куросава, а в еще большей степени Мидзогути всеми корнями пластического видения связаны с национальными традициями искусства, с гравюрами Хокусаи и Утимаро. Точно так же жестокий реализм Бунюэля невозможно представить без традиций испанского изобразительного искусства от Гойи и Эль Греко до Пикассо. О связи кинофрески Феллини с фресками Микеланджело уже не раз говорилось. Посмотрите, какие явственные аналогии с творчеством замечательного художника-примитивиста Пиромани можно наблюдать в фильме “Листопад”. Великий поэт армянского народа Саят Нова, как известно, писал, кроме армянского, и на грузинском языке, а большая часть его стихов создана на азербайджанском языке. Быть может, поэтому Параджанов, режиссер фильма о великом поэте не прошел мимо традиций восточной и, в частности, нашей, азербайджанской миниатюры, и сочетание в таком современном искусстве, как кинематограф, творческих принципов миниатюры, ее законов перспективы дало интересный эффект. Композиционные решения на одной плоскости, стилизация и определенная деформация, удлинение фигур, своеобразная нега движений – все эти оригинальные решения привлекают даже в черновом рабочем материале и в пробах.

Почему же мы сами, азербайджанские кинематографисты, не пользуемся нашим пластическим богатством, почему мы так равнодушны к традициям нашего древнего изобразительного искусства, от гобустанских наскальных изображений до фресок Шекинского ханского дворца, от средневековой миниатюры до рисунков Азима Азимзаде. В преломлении этих национальных традиций, в их перевоплощении на современном уровне – залежи новых пластических открытий, интересных изобразительных решений. Почти нетронутыми залежами неисчерпаемых богатств лежат и пласты нашей древней истории, памятники нашей классической, да и современной литературы. Многие наши режиссеры, жалующиеся на отсутствие сценариев и стремящиеся восполнить этот пробел собственным сочинительством, плохо знакомы с сокровищницей нашей литературы. Я уверен, они отыскали бы не один сюжет в многовековой истории нашего народа, в судьбах великих сынов Азербайджана, в образцах фольклора, драматургии. Когда же будут созданы фильмы, отражающие славные страницы нашего прошлого -восстание Бабека и героическую судьбу поэта-мученика Насими? Разве замечательный эпос нашего народа “Китаби Деде-Горгуд” с его удивительными кинематографическими особенностями не просится на экран? Разве захватывающе интересный фильм нельзя было бы снять по эпосу о Гачаг-Наби?..

В музыке, театре, в изобразительных искусствах создано немало ярких произведений, навеянных образами Низами. Разве нельзя приступить к осуществлению кинематографической “Пятирицы”? Любая кинематография, имеющая в своем арсенале рассказы такого мастера, как Джалил Мамедкулизаде, его поразительно кинематографическую повесть “Истории селения Данабаш”, не раз экранизировала и переэкранизировала бы эти

богатства. Как-то была высказана парадоксальная мысль о том, что истинный режиссер может экранизировать даже телефонную книгу. Если этот парадокс перевести в серьезный план, можно сказать, что режиссер действительно может исходить даже из не чисто беллетристического источника. Возьмем, например, такую небеллетристическую мемуарную книгу, как “Старый Баку” Г.Сарабского. Эта книга, где собраны описания обрядов, обычаев, праздников, игр старого Баку. Какой интересный фильм вот по этой книге можно создать! Я понимаю, что производственный потенциал нашей азербайджанской киностудии не позволяет ей реализовать многое из того, что можно было бы реализовать. На помощь киностудии в этом вопросе могло бы прийти и телевизионное объединение “Экран” с его большими перспективами развития.

СДВИГИ МИРООЩУЩЕНИЯ

Подробный разговор о специфических особенностях радио был затеян еще и потому, что нашего современника – человека второй половины XX века трудно понимать и воспринимать без тех психологических сдвигов, которые произошли в его мироощущении. А эти сдвиги связаны с появлением таких примет нашего времени, как радио, телевидение, магнитофон, телефон.

В жизни современного человека телефон, радио, телевидение, магнитофон, кино, фото – это не только элементы быта. Они несут громадную эмоциональную и интеллектуальную функцию в сложном комплексе человеческих взаимосвязей, постоянно рождают ассоциации, наталкивают на размышления, принимают определенное участие в познании человеком мира и через это влияют на формирование личности.

И магнитофон, и радио, и телефон, и телевидение, и кино (здесь я говорю о них, не как о формах искусства, а как о чисто технических средствах изображения, воссоздания и передачи изображения, или воссоздания звуков на расстоянии, в пространстве и во времени) – это не только технические достижения. Это формы нового восприятия мира и человека.

Расчленился облик человека. Мы можем воспринимать облик человека только через голос или видеть только его глаза. За этими, чисто внешними признаками, кроется целый мир, еще не открытый по-настоящему для многих форм искусства. Обыкновенный черный телефонный аппарат – средство новой взаимосвязи людей. В десяти номерах телефонного диска – любимый ГОЛОС или незнакомая тропа. Набрав определенную комбинацию цифр, ты можешь попасть в чужую беду или в чужую радость. Ты можешь общаться с людьми, которых, может, никогда и не увидишь. Можешь воспринимать их, и мысленно воссоздать их образ, не зная, какого цвета их волосы, какого они роста, как они улыбаются или ходят. Предвидя возражения, хочу уточнить, что, разумеется, человек общается с миром не только с помощью телефонов. Но в современном искусстве, наряду со случайными встречами на улице, допустимы и случайные свидания по телефону.

А магнитная или кинолента? Нетленность человеческого голоса, практические бессмертие внешнего облика человека. Движение вспять и по времени, и, если можно так выразиться, по голосу, по движениям. Какой широкий круг для размышлений. Радио и



*Исмаил Эфендиев, режиссер фильма
“По ту сторону Аракса”*

телевидение знаменуют собой победу над расстоянием, погодой, географией. Если обратиться к поэзии, то в традиционном образе: “взгляды, мысли разлученных влюбленных соединяются на луне”, я луну заменил бы голубым экраном телевизора. Наряду с эстетическим восприятием природы, мы должны эстетически освоить технику. Мы много говорим об атоме, кибернетике, космосе. Несомненно, эти области научного горизонта несравненно более широки и всеобъемлющи. Но в повседневной жизни каждый человек более непосредственно связан именно с такими техническими достижениями, как радио, магнитофон, фотография, телефон.

Кроме всего прочего, и радио, и телевидение, и кино сближают людей, они влияют и на технику, и на весь строй душевной и интеллектуальной жизни современного человека. Образ человека, принадлежащего веку телевидения, записывающего свой голос на пленку, видящего своего соседа на экране, человека, разговаривающего из космоса с Землей, нельзя создать при помощи тех средств, которые существовали до изобретения радио. Вероятно, и космическая тема поставит перед искусством другие задачи.

Во все века, всегда и везде предметом искусства был, есть и останется человек, независимо от того, как он передвигается, – на верблюде или в космическом корабле. Но ритм искусства, воссоздающего образы космического полета, должен отличаться от ритма искусства, воссоздающего долгий путь каравана.

ТРИ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМА

Два документальных фильма “По ту сторону Аракса” и “Суд народов” (О Нюрнбергском процессе) были двумя самыми страшными картинами моего детства. Фильм “По ту сторону Аракса” был создан известным советским режиссером-документалистом Э.Шубом в содружестве с азербайджанскими кинематографистами Исмаилом Эфендиевым, Мухтаром Дадашевым и другими. Исмаил Эфендиев был режиссером и актером азербайджанского кино. Я видел кинокомедию тридцатых годов с его участием – “Игра в любовь”. Он исполняет в этом фильме комедийную роль – в его игре чувствуется влияние актерских принципов ФЭК-



*Мухтар Дадашев, оператор фильма
“По ту сторону Аракса”*

Сов. Лучшие поздние его работы – роли в фильмах “Аршин мал алан” (первый вариант) и “Мешади Ибад”. Его игру в фильме “Аршин мал алан” сравнивали с игрой Адольфа Менжу. Мне кажется, что если бы он снимался у большого режиссера, он мог бы стать блестящим не смеющимся, не улыбающимся комическим актером типа Китона.

“По ту сторону Аракса” – документальная лента. Операторы запечатлели всенародный подъем – строительство дорог, открытие Университета, вечера поэзии – одухотворенные, восторженные, счастливые лица людей. И трагический исход: разгром автономии по ту сторону Аракса, разрушения, казни... Развалины домов, шеренги выстроившихся в ряд виселиц, горе, слезы, трупы.

“Суд народов” я смотрел с тетей. Когда на экране появлялись наиболее жуткие кадры, она закрывала мои глаза. Но иногда, потрясенная сама, забывала это сделать, и я видел трупы, скелеты, вырванные золотые зубы убитых. Но я очень смеялся, когда кто-то из фашистских главарей, кажется, Геринг, прятал газетой свое лицо от кинокамер. Мне было восемь лет.

Когда мне было 26 лет, в Москве на высших сценарных курсах я смотрел картину Алана Рене “Ночь и туман” о немецких концлагерях. Я вспомнил “Суд народов”, и мне до боли захотелось, чтобы рядом была тетя и закрывала бы своими прохладными ладонями мои уже взрослые глаза, когда на экране стояли страшные кадры – нет, не груды трупов, не океаны волос, не горы зубов, а навалы детских туфель – туфель умерщвленных детей.

“АРШИН МАЛ АЛАН” И...

Фильм “Аршин мал алан” я смотрел 14 раз. Я очень завидовал двоюродному брату, который смотрел этот фильм 26 раз. Это было 25 лет тому назад, и с тех пор я не видел эту картину. Думаю, если даже представится случай, я не воспользуюсь им. Мне не хочется разбивать одну из самых хрупких иллюзий своего детства. Ведь в детстве я, как и мой двоюродный брат, был твердо уверен в том, что “Аршин мал алан” – лучший фильм на свете.

Если бы я просмотрел этот фильм сейчас, я опять-таки нашел бы в нем определенные достоинства – правда, теперь уже совсем другие: чарующую наивность, трогательную беспомощность в имитации реальности, непосредственность и искренность примитива и много-много другого.

Но тогда все воспринималось иначе – всерьез, “абсолютно”. Аскер был “абсолютным” героем-красавцем, Гюльчохра – “абсолютно” прекрасной героиней, и их любовь была настоящей, реальной и “абсолютной”, а не опереточно-условной, и, во всяком случае, никак уж не кино-условной. Комические и драматические сцены были одинаково “абсолютны”. Строгости Султанбека были зловещи, доброта тетушки умилительна, комизм Вели и Телли – уморителен.



*Лейла Бедирбейли, Рашид Бейбутов
в фильме “Аршин мал алан”*

Недавно один мой знакомый сказал, что на днях смотрел старый “Аршин мал алан”, и все ужасно убого, и явно видны декорации. Мне кажется, если бы я сейчас смотрел “Аршин мал алан”, мне едва ли не больше всего понравилось бы именно это – то, что видны декорации. А тогда декорации казались мне настоящими домами. Я не знаю, смог ли донести свою мысль и не кажется ли она противоречивой, ведь я писал о том, что прежде, чем увидел дом Аскера на экране, я знал, что дом на экране “не настоящий”. Но тут нет противоречия. В искусстве есть много стадий условности. И в детстве, приняв первичную условность фильма (“это актеры”, “это декорации”) я был побежден или обманут реализмом фильма. Теперь, когда я уже не могу обмануться этим реализмом фильма, меня восхитила бы сама его условность, его трогательные потуги быть реалистичным. Потому что я знаю: куда более изощренные фильмы в своем стремлении в абсолютной имитации реальности интересны именно своей условностью.

И дети, и взрослые знают условности театра: они знают, что актриса, влюбленная в первом акте, разочарованная во втором акте и погибающая в третьем, завтра на том же спектакле вновь ожившая и не извлекающая урок из своей судьбы, повторит тот же ход событий. Более того, она находится в абсолютном неведении о неизбежном ходе пьесы и, как ни в чем ни бывало, вновь в первом акте влюбляется в негодея, чтобы в третьем погибнуть от его руки. И все повторяется сначала.

Во всех литературоведческих и эстетических трудах приводятся классические примеры того, как в восприятии некоторых неискушенных людей эта условность разрушается. Известен случай, когда американский солдат пытался выстрелить в Отелло, потому что не хотел присутствовать при недопустимой сцене: черномазый душит белую женщину.

Немало восхитительных примеров этого рода и в истории нашего театра. Рассказывают, что покойный Идаятзаде был свидетелем такой беседы: один из зрителей говорил другому: “Вот уж в пятый раз прихожу на этот спектакль (опера Гаджибекова “Лейли и Меджнун”), а это чудак Меджнун все не узнает Лейли”.

Во время спектакля азербайджанского театра в дореволюционные годы один из зрителей, имея в виду происходящие на сцене события, громко выкрикнул нецензурное слово, которое в данном контексте приблизительно можно передать так: все это понарошку, все это надувательство.

Миллионер Тагиев, субсидирующий театр, человек неграмотный, волей случая оказавшись обладателем несметных богатств, поднялся в своей собственной ложе и тоном народного просветителя громко сказал:

- Да, я тоже знаю, что это... (он употребил то же самое слово), думаете, не знаю? Но ведь это театр!

Итак, все – взрослые и дети, и даже малообразованные миллионеры принимают и понимают условности театров. Так в чем же преимущество театра, пытающегося реалистически имитировать действительность, перед театром, делающим это более откровенно, обнажая прием? Зрителю, однажды принявшему условность всего, что происходит на сцене, все равно – подлинная ли трава на сцене или зеленый плющ, подлинная ли ступля или бутафорная. И потому теперь многие режиссеры, понимая это, используют в художественных целях сам принцип условности, обнажая его, иронизируя над ним, а нередко и кокетничая им.

Самое ценное, что на сей день может нравиться в эстетической наивности “Аршин мал алана”, – это полная и безмятежная вера авторов в реалистичность своих имитаций, упорно скрываемая и видимая из всех щелей условность, которая от того, что ее так тщательно пытаются скрыть, кажется еще более прелестной и привлекательной.

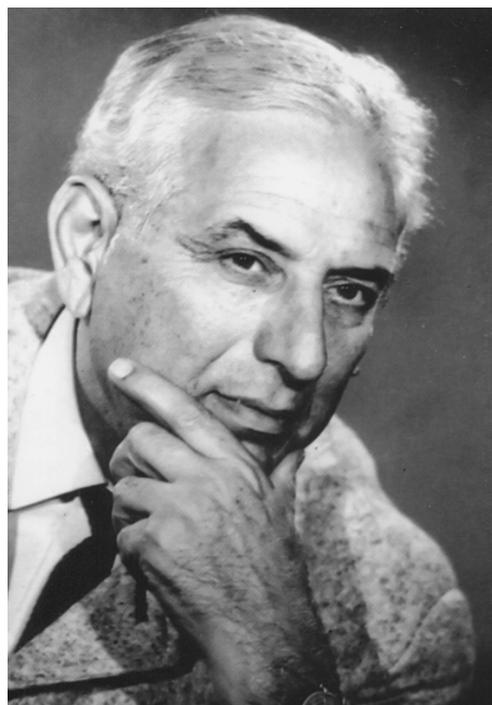
“Аршин мал алан” имел триумфальный успех во многих странах мира, и ни одна наша картина, ни до, ни после, кажется, такого успеха не имела.

Классическая в своей доступности и завершенности фабула, простая, запоминающаяся и мелодическая музыка – бессмертное творение гаджибековского гения. Прекрасный голос и обаяние Бейбутова. Удачный актерский ансамбль. Режиссура Рзы Тахмасиба и Лещенко – все это обусловило успех фильма. Но есть еще один элемент, объясняющий успех “Аршин мал алана”, особенно за рубежом. Это элемент лучше всего выражен в том названии, под которым “Аршин мал алан” шел в ряде зарубежных стран: “Любовь под чадрой”. Этот элемент – элемент экзотики. В “Аршин мал алане” (к сожалению, в большей степени в самой сюжетной форме, чем в фильме), есть экзотика Востока, экзотика взаимоотношений молодых людей, которые в силу специфических особенностей не могут видеть друг друга до свадьбы, экзотика “любви под чадрой”. Это и привлекло многих зрителей во многих странах мира.

Слово “экзотика” почему-то в искусствоведении приобрело какой-то отрицательный привкус. Рискую быть уличенным в эстетико-терминологическом невежестве, я все же осмелюсь утверждать, что слово “экзотика” часто означает те же понятия, которые мы выражаем словами “национальная особенность”, “национальная специфика”. Почему нам бояться экзотики? Ведь именно своей экзотикой, иначе говоря, своими неповторимыми, особенными, только нам присущими и необычными, не похожими на других чертами мы и интересны другим народам, как другие народы интересны тем же. И это отнюдь не приводит к обособлению. Экзотика, если только она не ярмарочная, не расхожая, не



Рза Тахмасиб, режиссер-постановщик фильма “Аршин мал алан”



Алисаттар Атакишиев, оператор-постановщик фильма “Аршин мал алан”

ширпотребная, выражает суть и дух одной национальной культуры, становится понятной и близкой всем народам, следовательно, обогащает всех. Наоборот, отсутствие этой экзотики, национальная нивелировка приводит к унылому однообразию. Почему так убийственно скучны были декады разных республик в Москве в не столь отдаленном прошлом? Потому что в них отсутствовало подлинная экзотика, она была принесена в жертву нивелированному, парадному торжеству. Когда на заключительных вечерах объединенные мощные хоры пели одно и то же, то разница в костюмах участников никак не воспринималась. Именно своей яркой и неповторимой экзотикой, своим точным национальным “адресом” привлек внимание многонациональных кинозрителей фильм “Аршин мал алан”.

...СПОРЫ О НЕМ

Говоря о своем раннем приобщении к миру кино, мне хотелось бы посвятить несколько строк работе моего отца в этой области. Он окончил киноакадемию, написал сценарий. Но фильм по этому сценарию так и не был поставлен. Позже отец никогда не писал для кино. Но в течение шести лет он руководил азербайджанским кинематографом и отдал кино нечто очень ценное – свое здоровье.

В кино он работал в трудные годы. Наверное, только те, кто работал в те годы на ответственных постах, и частично их семьи могут представить, что это такое. Напряженные совещания, бешеный ритм почти круглосуточной работы, бессонные ночи, военная дисциплина, ответственность – все это подорвало здоровье отца.

После первого приступа головокружения врач-невропатолог, осмотрев отца, сказал, что он не должен ходить в кино. Каков же был его ужас, когда он узнал, что его пациент – министр кинематографии и просто по долгу службы должен ежедневно смотреть на экран. Только после настойчивых ходатайств этого врача отец был, наконец, освобожден от своей должности. За годы работы его в кино были созданы фильмы “Аршин мал алан”, “Фатали-хан”, “По ту сторону Аракса” и др. Это был так называемый период “малокартинья”. В каждой из этих картин есть доля, нигде и никем не отмеченная доля его энергии, его строгости, его вкуса, порой и его выдумки.

Фильм “Аршин мал алан”, которому в дальнейшем выпал такой успех, был под угрозой запрета. Особенно острое противоборство вызвал он в разных инстанциях всесоюзного Министерства кинематографии. У него были авторитетные противники, которые утверждали, что пафос картины – воспевание купеческого быта, что он идеализирует прошлое и т.д.

И вот на большом совете в Москве выступил мой отец, защитил картину, ответил всем своим оппонентам и победил. В коридоре к нему подошел уже старый человек, пожал руку и сказал:

- Вы не слушайте их, голубчик. Картина пойдет, и ее будут смотреть.

Этим человеком был Сергей Эйзенштейн.

1971 г.

ПОЗДНИЕ ДОБАВЛЕНИЯ К ЭССЕ “ОКНО ЭКРАНА”

ПОБЕДА “ПОБЕЖДЕННЫХ”

В “Истории японского кино” Ивасаки, меня потряс один эпизод. После второй мировой войны Япония, разгромленная, униженная выносит на суд мировой кинематографической общественности, на Венецианский фестиваль фильм величайшего японского режиссера Кендзо Мидзогути. Как свидетельствует актриса Танака, она зашла в гостиничный номер Мидзогути перед конкурсным показом его картины. Почувствовала благоухание зажженных сандаловых палочек. Мидзогути в национальной одежде, кимоно, молился. Он молил Бога о победе. “Мы дети побежденной, униженной, но гордой страны, вынесли наше кино на суд мира, – сказал он актрисе, – и я молил Бога о победе”.

Победе духа своего народа.

В тот год картина К.Мидзогути “Угцу Моногатари” (“Сказка туманной луны после дождя”) получила Гран-при Венецианского фестиваля.

“НАТЮРМОРТЫ” В КИНО

Как великие живописцы одушевляли и оживляли в своих натюрмортах безжизненные предметы, так и Чарли Чаплин умеет превращать в поэзию самые обыкновенные предметы. Что вытворяют он и его партнер Бастер Китон в “Огнях рамп” со скрипкой – вешают ее, обрывают струны, раздавливают, топчут, надевают на ноги как калоши, а скрипка опять-таки играет. В этом эпизоде и поэзия, и печаль, и символический знак бессмертия искусства.

После Чаплина, быть может, только Ф.Феллини мог выразить подобным образом это магическое чудо искусства. Как впечатляющ клоун, разыгрывающий печальную сценку только лишь с воздушными шарами в “Сладкой жизни” – эпизод в ресторане, куда Марчелло пригласил своего отца. Когда в финале сценки клоун волочит за собой воздушные шары, кажется, что расстаешься с живыми существами. И Чаплин, и Феллини глубоко чувствуют грустную подоплеку под развлекательным блеском циркового искусства. И оба умеют при помощи неодушевленных предметов – выразить глубокие человеческие эмоции.

УРОК РОБЕРТО РОССЕЛИНЫ

Сергей Юткевич пишет в журнале “Театр” об одном из выдающихся рыцарей современного кино, итальянском режиссере Роберте Росселине: “Блеснув напоследок увлекательно рассказанной историей об антигерое “Генерале делла Ровере”, он неожиданно для всех ушел от так называемого “художественного” кино, поставил цикл лент строгих, как учебные пособия, излагающие факты из истории человеческого разума, биографии выдающихся мыслителей, кинокартин, исполненных пафосом познания, не предназначенных для коммерческого проката, и открыто объявил себя сторонником полезного кино”.

Отвечая на вопрос журналиста: “Что вы понимаете под словом “полезное? Польза в каком смысле?” – Р.Росселини ответил: Пользы для человека”.

А затем добавил: “Мы достигли эпидемии тщеславия, и это происходит в мире, становящемся все более серьезными и сложным. Мою моральную позицию разрешите называть – если хотите, считайте это нескромным – героической. Каждый человек инстинктивно ищет возможности самовыражения, моя же задача – не “самовыразиться, а стать полезным”

Мне очень близка эта позиция и понятна задача, которую ставит перед собой итальянский режиссер. Я рад, что это тонко почувствовал Рустам Ибрагимбеков. В статье обо мне приводя этот пассаж о Росселини из моего давнего интервью, Рустам пишет: “Именно этот глубинный побудительный мотив объединяет все, что сделано Анаром за годы работы ... и образует собой цельную, выверенную душой и необходимым его современникам программу жизни”.

1986 г.

УТЕШЕНИЕ ПО РЕМБРАНДТУ

Когда-то, в далекие годы отрочества, я видел фильм про Рембрандта. По фильму художник, проживший яркую, праздничную жизнь, в старости оказывается лишенным всего, одиноким, бедным, обездоленным, отверженным обществом странником. Как-то он забредает на чердак, в котором свалены в кучу запыленные полотна великого мастера. Не узнающий его сторож зажигает свечу и при ее свете Рембрандт один за другим рассматривает свои старые, полузабытые работы, стирая с них пыль. Долго вглядываясь в свои ожившие полотна, старый художник говорит: “Я понял – Что ты понял, старик? – спрашивает сторож. – Понял, что прожил не зря” – отвечает Рембрандт и задувает свечу. Тьмой на экране заканчивается фильм.

Почему мне вдруг вспомнились именно это кадры из фильма, который я видел аж шестьдесят лет назад? Боже упаси меня сравнивать себя с Рембрандтом или с кем-либо из гениев. Я просто подумал о том, что возможно и мои книги, как никому не нужную макулатуру свалят на каком-нибудь чердаке или подвале. И, возможно, они станут пищей для крыс. Вспоминаю анекдот: одна из крыс, жуящая целлулоидную пленку фильма говорит другой: – а сценарий был вкуснее...

Итак, понадемся на более оптимистический вариант – какие-то из моих книг окажутся в букинистическом магазине, если к тому времени еще останутся букинистические и вообще книжные магазины. И может быть кто-нибудь из дотошных любителей раритетов, роясь в старых книгах, наткнется и на мои издания. Сотрет пыль с книги, перелистает ее, может быть, даже заинтересуется, купит и прочтет у себя дома. И тогда я вновь оживу.

Надеясь именно на это, уже сегодня, заблаговременно я говорю, что видимо, прожил не зря.

22 августа 2007 г.

Обвиненный в самоубийстве

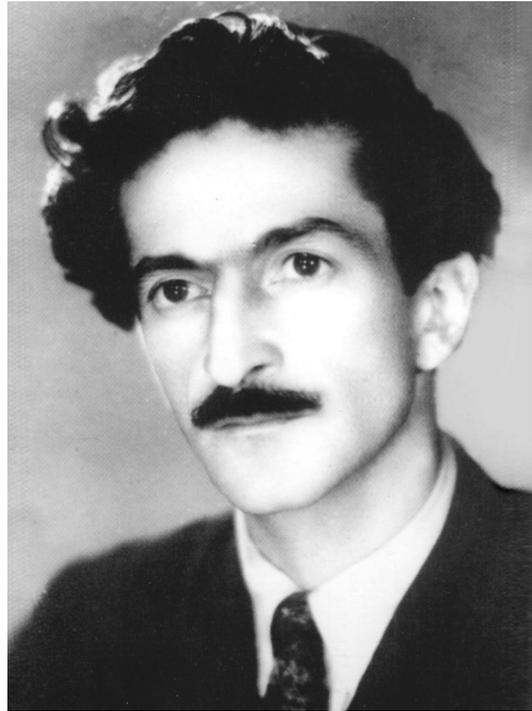
Ляtif Сафаров – кинорежиссер получивший в Москве профессиональное образование, артистическая натура, любитель стихов, эрудит, охотник и выпивоха – был яркой личностью.

Вырос сиротой. К кино приобщился очень рано. Маленьким мальчиком снялся в художественном фильме, который так и назывался – “Ляtif”. Сильно нуждался в годы, когда учился в Москве, во ВГИК-е. К тому же болел туберкулезом. В морозную московскую зиму он пришел на вокзал, чтобы проводить Расула Рзу, работавшего тогда в кино. Больной, худой Ляtif был одет в легкую одежду, дрожал от холода. Отец снял с себя шерстяной свитер и отдал Ляtifу. Он и позже будучи министром кинематографии всячески помогал и поддерживал его. Тот называл Расула Рзу – Расул Рузу (слово “рузу” условно можно перевести как “хлеб насущный”).

Ляtifа знал и я. Несколько раз встречался с ним на бакинской квартире и бузовнинской даче отца. Он был влюблен в поэзию. Мог часами читать стихи азербайджанских поэтов-классиков в русских переводах из антологии. Читал с необыкновенным чувством, с неподражаемым артистизмом, особенно во время легкого опьянения. Помню однажды он признался: если кто-то скажет, что пил с Ляtifом, ты спроси: А стихи читали? Если нет, значит не пили.

Ляtif любил “поддать” и это не секрет. Но он умел пить, не становился агрессивным, не скандалил, тем более не буянил, как некоторые любители этого дела. Алкоголь как бы высвечивает внутреннюю сущность человека – злые, завистливые люди становятся под винными парами или водочными градусами еще более агрессивными, невыносимыми, задирают всех, ищут повод для ссоры. А у людей, добрых по натуре, когда они пьют, проявляются все их лучшие качества, все что в них, возможно, не всегда можно почувствовать в обычном состоянии. Ляtif был приятным в общении, интересным собеседником и в трезвом и в хмельном состоянии, но выпив он, как уже было сказано, обязательно начинал читать стихи. Читал прекрасно.

Запомнил и такие его слова: не хорошо быть пьяным или постоянно трезвым. Но между трезвостью и пьяным состоянием есть миг, он чудесен, вот ради этого мига и стоит пить.



Ляtif Сафаров

Но, конечно, Лятиф Сафаров отличался от других не этим. Кто в кинематографической среде и вообще в сфере искусства не любит выпить? Среди всех своих сверстников – азербайджанских кинорежиссеров, а я знал их всех, Лятиф отличался как самый грамотный, самый преданный своей работе, по настоящему интеллигентный человек. Кстати это подтверждали и его педагог по институту Сергей Юткевич и сокурсник Эльдар Рязанов. И очень жаль, что все эти его потенциальные возможности не отразились в фильмах, снятых им. Они не хуже других фильмов, снимавшихся в те годы на студии “Азербайджан-фильм”. Но и не лучше – вот что обидно.

Правда, до сих пор на телевидении часто показывают поставленную Лятифом Сафаровым картину “Бахтияр” и она смотрится прежде всего из-за прекрасного голоса Рашида Бейбутова, исполняющего не менее прекрасные песни Тофика Кулиева. Но в этом фильме трудно угадать богатый внутренний мир Лятифа, может быть из-за очень слабого, надуманного сценария, по которому вынужден был снимать режиссер.

Но вот ему достался замечательный сценарий Энвера Мамедханлы “Лейли и Меджнун”. Помню сам Лятиф говорил, что такой сценарий может выпасть на долю режиссера раз в жизни. И опять же фильм получился – ну чуть выше среднего. Я помню с каким энтузиазмом он начинал работать над этой картиной. Летом он часто приезжал на дачу Энвера Мамедханлы (которая соседствовала с дачей моего отца), советовался с ним, как с автором сценария. Я порой присутствовал на этих беседах, Лятиф был уверен, что снимет эпохальный фильм, который займет достойное место в истории кино.

Помню, после одной из встреч Лятифа в Бузовнах мы с Эмином (с Эмином Сабитоглы) возвращались в Баку на его машине. Мы были юношами и иногда тоже любили поддавать. Лятиф сидел впереди, мы с Эмином на заднем сиденье. Эмин сказал что-то насчет выпивки. Мы тихо говорили между собой. Лятиф как будто не обращал никакого внимания на наши разговоры. Но когда мы проезжали мимо аэропорта, внезапно обернулся к нам: Ребята, вы кажется что-то говорили насчет выпить? – он употребил чисто московский оборот речи.

Сказал шоферу, чтобы свернул в сторону аэропорта. Мы подъехали к ресторану. Тот “лей-пей” который начался там, продолжался затем до утра на бакинской квартире моих родителей (они были на даче).

О чем только мы не беседовали? Я с юношеской самонадеянностью пытался донести до Лятифа свое понимание темы Лейли и Меджнуна. Это понимание отличалось даже от версии Энвера Мамедханлы. Я считал (и сейчас так считаю), что принципиальное отличие сюжета “Лейли и Меджнун” от сюжета “Ромео и Джульетты” заключается в том, что проблема шекспировских героев – вражда их семей. У героев Низами и Физули такой проблемы нет. Трагедия обуславливается внутренним состоянием Меджнуна, она – в противоречии между любовью реальной и идеальной. Для обоснования своих мыслей я даже приводил цитату из стихов Физули:

*Влюбленный утешается лишь иллюзией встречи с возлюбленной
Он не видит любимую вне своего сердца.*

(Подстрочный перевод)

Для Меджнуна нет Лейли вне его души, то есть нет реальной Лейли. Вот суть трагедии. Лятиф внимательно слушал меня и так же внимательно смотрел на меня. Его вывод после моего длинного монолога был весьма неожиданным:

- Жизнь тебя мало била, ломала, Анар.

Тогда такое странное, не имеющее к предмету нашего разговора заключение Лятифа, показалось мне непонятным. Может потому и запомнилось. Много-много лет спустя в своих “Ночных мыслях” я вспомнил эти слова, связал их с другим эпизодом своей жизни и мне кажется понял их смысл. Во время бурных событий 1989-го года, когда Баку сотрясали митинги я сошел с машины и направился к зданию Верховного Совета Азербайджана. Толпа запрудила улицу. Увидев меня кое-кто начал аплодировать. Тогда я был депутатом Верховного Совета СССР и многие видели мои выступления на сессии и по Центральному телевидению. Но наша деятельность как азербайджанских представителей воспринималась неоднозначно. Были те, которые нас горячо одобряли, понимали и поддерживали, были и такие, кто считал нас недостаточно активными. В Москву на мой адрес поступали сотни телеграмм – как одобрения, поздравления, поддержки, так и осуждения, даже с оскорблениями и угрозами. Так вот в это сложное время, когда я сошел с машины и, как уже говорилось, раздались аплодисменты, кто-то из толпы крикнул: Не надо аплодировать, пусть еще докажет.

Что я должен был доказать этому юноше – а голос был юношеский. Одним словом люди окружили меня, начались расспросы и ответы, встреча превратилась чуть ли не в митинг. Я так и не добрался до здания Верховного совета. Я пытался что-то объяснить, мои слова, в общем принимали с сочувствием, возник какой-то контакт, состоялся в целом доброжелательный разговор. Но вдруг какая-то женщины из толпы крикнула визгливым голосом: Анар муаллим, нам не нужны культурные депутаты.

И было это сказано не с иронией, сарказмом, а как продуманное убеждение, как твердое решение. В этот момент я почему то вспомнил какие-то эпизоды из своей прошлой жизни, то, как многие называли меня книголюбом, любителем книг. Вдруг вспомнилась и давняя беседа с покойным Лятифом Сафаровым и я, как мне кажется, все понял.

При отсутствии видимой аналогии между криком женщины и словами Лятифа о том, что “жизнь мало била, ломала меня”, была внутренняя связь. В сути обоих этих мыслей была констатация того, что у меня было благополучное детство, что я рос не в атмосфере ломающих людей обстоятельств, а среди книг, культурных ценностей, интеллектуальных разговоров. И лишь безпроблемная жизнь, позволяла юноше так “глубоко” рассуждать о природе меджнунства. В этом была суровая правда. Я в самом деле не знал сиротства, материальных лишений. А для многих, это и является настоящим и единственно важным жизненным испытанием. Все духовные проблемы, по их мнению, – это когда с жиру бесятся.

“Ишь ты, какой умный нашелся” – говорят в народе порой с осуждением.

В тот момент я подумал, что права и эта женщина, и был прав в свое время Лятиф. Но я подумал и о том, что понимать и принимать их правду меня все же научили книги. И “большому бремени понимания” я научился не только из книг, но и жизненного урока своих родителей-отца и матери.



Кадр из фильма: “Лейли и Меджнун”

То, что природная одаренность Ляtifа не проявилась в его искусстве, не является виной его одного. Костная кинематографическая среда создавала ему немало помех. Такая же затхлая атмосфера была характерна и для других сфер нашего искусства. Художники, склонные к новизне – будь то поэты, прозаики, или композиторы, живописцы – утверждали свое право на новаторство, при жестком сопротивлении консерваторов. В те годы суровой критике подвергались и талантливейшие художники Таир Салахов, Тогрул Нарманбеков. Полотна их не только критиковались, но и не покупались, не допускались на выставки или иногда допущенные, снимались прямо перед открытием вернисажа.

Тогрул рассказывал, что в один из таких дней “безнадеги”, сидел в своей мастерской и раздумывал о том, что может быть стоит ему уехать из республики. После ареста и

А в ту далекую ночь наши беседы с Ляtifом неизменно возвращались к Лейли и Меджнуну. Ляtif искал актрису на роль Лейли. Я предложил снять на роль Лейли и Межднуну тогда очень молодых танцовщиков Рафигу Ахундову и Максуда Мамедова – мужа и жену в жизни. Ляtif со свойственной ему в иных ситуациях театральностью “вычеканил” слова, которые я также помню до сих пор: Можно обмануть всех – мужа, отца, брата, любовника. Но камеру обмануть нельзя. Камера сразу определить что Рафига ханум не юная девственница, а замужняя женщина.

Позже он снял в роли Лейли другую актрису, которую при всей зоркости камеры, трудно было принять за девственницу.

ссылки отца и матери, много натерпевшийся в годы детства и юности, Тогрул был, однако, оптимистом по натуре. Его сосед по мастерской говорил, что когда у Тогрула есть деньги он пьет, а когда их нет, поет. Так вот, может быть и в тот не самый радостный день своей жизни, Тогрул после очередной неудачи пел в своей мастерской. В это время раздался стук в дверь. В дверях стоял Лятиф Сафаров с бутылкой коньяка и коробкой шоколада в руках. До этого они были незнакомы, но прочитав в газетах нападки на молодого художника, Лятиф решил морально поддержать его.

А кто поддержал самого Лятифа перед его суицидом?

В “Реквиеме” Расула Рзы, посвященным памяти Лятифа Сафарова есть такие строки:

*Может быть если бы он открыл свое сердце кому-то
прожил бы еще несколько дней,
несколько лет,
а может и долгую жизнь.
Согревшись общением, заботой, любовью, пониманием
нашел бы дорогу к жизни.
Каждая клетка человеческого мозга, человеческого сердца
нуждается хоть в малой доле сочувствия, ласки.*

(Подстрочный перевод)

Лятиф Сафаров был первым председателем Союза кинематографистов Азербайджана, иными словами его организатором и создателем. Руководить творческими союзами нелегкое дело. Когда меня спросили отчего умер Председатель Союза писателей Грузии, мой друг Гурам Панджикидзе, я ответил: оттого, что работал в течении немалых лет Председателем Союза. Пребывание на этом же посту в Азербайджане трагически закончилось для Мехди Гусейна. Нелегкие испытания и болезни выпали на долю тех, кто занимал этот пост после – Имрана Касумова, Исмаила Шихлы. У Лятифа Сафарова все было сложнее вдвойне. Другие Союзы были созданы давно, имели уже свои традиции, свои устойчивые условия существования. В Союзе кино все надо было начинать с нуля. Лятиф успешно справился с этой сложной задачей – выбил для Союза штаты, помещение, решил другие организационные вопросы. И когда Союз стал на свои рельсы, начал свою нормальную деятельность, Лятифа Сафарова освободили от должности. Это тяжело подействовало на него.

Разумеется, это было далеко не главной причиной его разочарования в жизни. Человек с тонким вкусом и высоким пониманием искусства, он сам чувствовал лучше, чем кто-либо другой, что фильмы снятые им, не достигли того уровня на который они были рассчитаны и той высоты, которую наметил для себя сам режиссер. После того, как не совсем удачным получился фильм “Лейли и Меджнун” по сценарию, который, по словам самого Лятифа, может выпасть на долю режиссера раз в жизни, на что оставалось надеяться?

Может быть были и другие, личные причины для его рокового решения? Кто знает? Во всяком случае, когда испытания оказались выше сил, Лятиф натянул галстук

на спусковой крючок своего охотничьего ружья, нацелил дуло на свое сердце и выстрелил.

*На стене семь оспинок от дроби
Таков итог удивительной дороги, по имени жизнь!
На стене семь оспинок от семи дроби.
Но дробию было больше
Они остались в сердце.
С твоим уходом искусство не кончилось,
будут создавать
может быть лучше чем ты,
может хуже,
Но то, что мог бы создать ты
Никто не создаст без тебя.*

(Расул Рза. "Реквием". Подстрочный перевод)

В последний раз я видел Лятифа в Москве в 1962-ом году. Мы – я и Максуд Ибрагимбеков поступали на Высшие Сценарные Курсы и приехали сдавать экзамены. На наши экзамены пришли оказавшиеся в эти дни в Москве Магеррам Ашумов – директор киностудии “Азербайджанфильм” и Лятиф Сафаров. Никаких особых воспоминаний об этой последней встрече у меня не осталось.

Когда Лятиф покончил жизнь самоубийством отца не было в Баку.

Рафаэль Гусейнов в статье, посвященной памяти покойного режиссера (газета “Азадлыг” 18 марта 1997) приводит слова супруги Лятифа, известной певицы Шевкет ханум Алекперовой:

“Расула не было в Баку когда умер Лятиф. Много спустя он и Нигяр ханум пришли к нам. Расул громко зарыдал. Когда я смотрела на него, на то, как он переживал смерть своего друга, я находила некоторое утешение. И мое уважение, моя любовь к Расулу, как к поэту и человеку еще более усилились”.

Из рассказа Шевкет ханум, который потом мне передали родители, я узнал, что Лятиф и свой последний поступок совершил как настоящий мужчина, как рыцарь. За день до смерти он спокойно и сдержанно давал последние указания молодому режиссеру Руслану Шахмалиеву, с которым работали над каким-то фильмом. Разве мог Руслан предположить, что это последнее указание Лятифа. Лятиф вернул все свои долги. Несмотря на то, что на этот роковой шаг решился видимо, давно, он выждал, чтобы состоялась свадьба в доме соседа по блоку композитора Джангира Джангирова, дабы не омрачить их торжество.

В последние дни своей жизни он с особой чуткостью и нежностью обращался с Шевкет ханум, чтобы потом никто не связывал его поступок с семейными неурядицами. И в предсмертном письме он просил, чтобы в его смерти никого не винили.

Но “виновного” все же нашли. Им оказался сам Лятиф, посягнувший на свою жизнь. Он был виновен перед обществом. Как же может быть, чтобы советский гражданин может добровольно отказаться от такой прекрасной жизни в такой прекрасной стране, при

таким прекрасном режиме. Что это, протест против кого-то или чего-то – протест Партии, Государству, коммунистической идеологии? Кроме коммунистов, только лишь религии считают суицид – грехом.

И советская власть карала таких “отступников” даже после смерти. Никакого некролога, ни официальных похорон, ни места в Почетной аллее...

Ляtif покончил жизнь в два часа ночи и как пишет Рафаэль Гусейнов уже в три часа в его дом пришли Энвер Мамедханлы и Имран Касумов. Из дневника Энвера Мамедханлы:

“Два дня назад встретился с Ляtifом в киностудии, на Художественном Совете. Оказывается это была наша последняя встреча. Ночью пришли к ним. Ужас. Дроби пробив сердце вышли со спины, следы остались на стене. Кроме “Вышки” ни в одной газете не дали разрешение опубликовать даже объявление о смерти. И Имран, и я, и Кара Караев проявили немало усилий, чтобы добиться разрешения на некролог. Ничего не получилось, к Ляtifу отнесли по правилам католической Церкви. Друзья предали его земле на городском кладбище в холодный день 10-го декабря 1963-го года”.

Рафаэль Гусейнов пишет: “Только стихи Расула Рзы, идущие из самих глубин его опечаленного сердца, стали единственными в печати, словами прощания с Ляtifом Сафаровым”.

*Ни имя его в черной раме,
ни некролога, ни объявления,
Были и слова осуждения, недоумения,
И возгласы “зря! зря!”
Что вы лезете в душу с этими “зря, зря”?
Разве читали вы гореграмму его сердца
Разве его печали анализировали в лабораториях
Столько-то боли
столько-то надежды
Радость – чуть выше нуля.
Кто определил меру его тоски?
Недостижимые расстояния его мечтаний?
К чему теперь все эти выкрутасы,
Кому нужны эта ложь, похожая на правду.
По какому праву оставшиеся судят ушедших?*

(Расул Рза “Реквием”. Подстрочный перевод)

Спустя много лет после смерти Ляtifа Сафарова, мне захотелось записать эти воспоминания о нем – о незаурядном художнике, о ярком человеке, обвиненным своим Временем в самоубийстве.

Август 2011г.

Профессия и призвание



Гасан Сейидбейли

вердился в литературе как заметный писатель. Правда, и в эти годы он работал в кино в качестве сценариста, фильмы по его сценариям ставили режиссеры Лятиф Сафаров, Тофиг Тагизаде.

Первый фильм “Телефонистка” – поставленный им 1962-ом году в качестве режиссера, в основе своей имел ранее опубликованную одноименную повесть. После этого он также снял несколько фильмов по своим сценариям – “Кого мы любим больше”(1964), “Остров чудес” 1965), “Почему ты молчишь”(1966), “Найдите эту девушку”(1970), “Заботы о счастье” (1976). Если добавить к этому списку еще два фильма снятых им по сценариям других авторов (“Наш Джабиш муаллим”(1969) по сценарию Максуда Ибрагимбекова и “Насими” (1974) по сценарию Исы Гусейнова), то можно сказать, что он снимал по одному художественному фильму каждый год . Завидная плодовитость. Создается впечатление, что за эти четырнадцать лет – с 1962-го по 1976 – Гасан Сейидбейли, как бы интенсивно наверстывал оставшиеся позади семнадцать лет, когда он не работал в

В 1945-ом году Гасан Сейидбейли окончил Государственный Институт Кинематографии в Москве по классу выдающегося режиссера Григория Козинцева. Снял дипломную работу – получил диплом режиссера-постановщика. Вернулся в Баку. Должен был снять фильм по сценарию Расула Рзы “Золотое колечко”. Почему-то этот фильм так и не был снят, хотя в те годы Расул Рза руководил азербайджанским кино. Причину я не знаю и почему-то в свое время не спросил об этом ни у отца, ни у Гасана. Из этой несостоявшейся затеи осталась только прекрасная песня – “Узуйумун гашы фирузедендир” Тофика Кулиева на слова отца. Ее впервые блистательно исполнил Рашид Бейбутов. (Позже ее также блестяще пели Фидан и Хураман Касимовы).

Имея на руках диплом постановщика Гасан Сейидбейли свой первый фильм в качестве режиссера снял лишь в 1962-ом году, спустя семнадцать лет после окончания института. Но уже в 1946-году был опубликован его первый рассказ и за эти семнадцать лет он ут-

качестве режиссера-постановщика. Но мне кажется есть и другая причина – Гасан Сеидбейли как бы раздваивался, если не сказать разрывался, между двумя видами художественного творчества – литературой и кино.

Кино было его профессией, литература призванием. Хотя после снятых фильмов в качестве режиссера, и кино можно было считать его призванием. В литературе он утвердился романами “Верфь”, “С фронта на фронт”, в особенности завоевавшим большую популярность романом “На дальних берегах”. В этом романе, написанном им совместно с Имраном Касумовым, впервые был воссоздан образ славного сына нашего народа, легендарного партизана Мехди Гусейнзаде, сражавшегося в годы Второй Мировой войны под именем Михайло в Югославии, погибшего в боях и похороненного там. Позже Тофиг Тагизаде поставил фильм “На дальних берегах” по сценарию Имрана Касумова и Гасана Сеидбейли. Именно эти произведения вернули нашему народу имя его героя, по этому роману и по этому фильму люди узнали о подвиге Мехди Гусейнзаде. Ему посмертно было присуждена звезда Героя Советского Союза.

Конечно, как и у всякого талантливого художника, не все созданное им равноценно. У Гасана Сеидбейли есть более и менее удачные произведения и в литературе, и к кино. Но лучшими своими произведениями он сыграл большую роль в становлении подлинно реалистических тенденций в нашей искусстве.

Когда я часто пишу о “шестидесятниках”, меня порой упрекают в том, что я выпячиваю успехи именно этого поколения. И мне не раз приходилось объясняться, что когда я говорю об этапных в литературе и искусстве шестидесятых годах, я имею в виду не только то поколение молодых художников, которые начали работать именно в эти годы, хотя основная ноша трудного обновления легла именно на их плечи. Я имею в виду само Время, которое позволило и художникам старшего поколения работать в новом направлении. Конечно, не все воспользовались этими открывшимися возможностями, но те поэты, писатели,



Кадр из фильма “Телефонистка”



Расим Балаев в фильме “Насими”



Сулейман Алескеров, Шафига Мамедова в фильме “Солдатом он не был” (“Наш Джабиш муаллим”)

и “Скрипичный концерт” К.Караева, в живописи – полотна Саггара Бахлулзаде, в театре постановки Тофика Кязымова, Мехди Мамедова. А в нашем кино на путь обновления первым вступил Гасан Сеидбейли.

живописцы, композиторы, деятели театра и кино, которые и ранее были склонны к новизне, но в силу обстоятельств не могли это выявить в полной мере, именно в шестидесятые-семидесятые годы начали создавать свои самые значительные произведения. В поэзии это поема “Если бы не было роз”, цикл “Краски” и многие стихи Расула Рзы, в прозе повести Исы Гусейнова “Телеграмма”, “Звук свирели”, “Саз”, “Призрак”, роман Исмаила Шихлы “Бурная Кура”, в драматургии “Ты всегда со мной” Ильяса Эфендиева, в музыке “Третья симфония”



В гостях у Гасана Сейидбейли. Анар и югославские кинематографисты

В лучших произведениях Гасана Сеидбейли, как в литературе, так и в кино, нашли свое отражение веяния Времени – интерес и внимание к так называемому “маленькому человеку”. В отличие от многих нормативных произведений былых лет о передовиках производства, Гасан Сеидбейли стал писать и снимать об обыкновенных людях – о телефонистке, сельском враче, лифтерше и др. Причем с достоверностью, с реалистической основательностью и, разумеется, с талантом. И подобно Исе Гусейнову в прозе, Гасан Сеидбейли в кино, начал прокладывать путь, по которому пошло новое поколение писателей и кинематографистов. Другая примечательная тенденция, которая также впервые ярко проявилась в фильмах Гасана Сеидбейли, – это острое отображение так называемых негативных явлений нашей жизни. Не безоблачный, идиллический и сладкий мир мнимой действительности снимал Гасан Сеидбейли, а суровую правду жизни – нарушения законности, нечистых на руку хапуг, браконьеров. И это подвергалось суровой критике. Помню на одном из обсуждений, когда другой маститый режиссер с издевкой отозвался о фильме Гасана Сеидбейли – со словами “этот ваш фильм об осетрине” в зале громко рассмеялись. И Гасан заметил, что среди тех кто засмеялся, был и Эльдар Кулиев, к которому Гасан всегда относился с теплым чувством, поддерживал как мог. Да и Эльдар очень уважал его, может быть и смех этот получился произвольным. Во всяком случае Гасан жаловался мне: “Эльдар думает, вот папа умрет, велосипед останется мне”. Он имел ввиду свой пост Председателя Союза кинематографистов, который он занял после смерти Лятифа Сафарова.

Гасан Сеидбейли чутко относился к молодому поколению наших кинематографистов, и Рустам, и Октай, и тот же Эльдар, и я, чувствовали его поддержку в определенные моменты. Несмотря на разницу в возрасте я был с ним на ты. По заказу “Литературной газеты” он написал добрую статью о Юсифе Самедоглы, Акраме Айлисли и обо мне, по словам Гасана ее хорошо приняли в редакции, и она должна была вот-вот пойти – “статья на колесах” сказали ему. Но почему-то она так и не вышла.

Большой заслугой Г.Сеидбейли является постановка картины “Насими” – нашего первого, на мой взгляд, добротного исторического фильма. Помимо всех прочих достоинств этого фильма, в нем для кинематографа открылся яркий талант Расима Балаева.

“Насими” стал как бы трамплином, для будущих исторических фильмов нашей студии. Кстати, и в “Деде Коркуте”(режиссер Тофик Тагизаде), и в “Бабеке”(режиссер Эльдар Кулиев), в главных ролях снялся Расим Балаев.

Я вспоминаю и достойное поведение Гасана Сеидбейли в дни фестиваля советских фильмов в Ереване, (мне уже довелось писать об этом) когда мы вдвоем с ним объясняли Председателю жюри фестиваля С.Ростоцкому, шовинистическую сущность фильм “Семь песен об Армении” и добились, чтобы ему не была присуждена Главная премия – Гран при.

Бывает люди которых вспоминаешь с теплым чувством, с чувством уважения и с благодарностью. Одним из таких людей был Гасан Сеидбейли.

Август 2011 г. Загульба.

Удачное произведение



Тофиг Тагизаде

нария, напряженности событий, колорита эпохи.

В успехе фильма велика доля и актеров, создавших образы “семерых сыновей” – семерых комсомольцев, а также их классового врага Герайбека. Особо следует отметить Гасана Мамедова и Гасана Турабова.

Фильм – не цветной, черно-белый, но как хорошо, что увиденные здесь нами люди не одноцветны, не однообразны, не даны лишь белыми или черными красками. Многоцветье человеческих ти-

Порой спорят по поводу того, является или не является сценарий самостоятельным художественным произведением. Иные даже называют сценарий полуфабрикатом. Этот спор может быть разрешен только на примере конкретных произведений, наглядных образцов.

Даже если бы не был отснят фильм “Семеро сыновей моих”, сценарий Юсифа Самедоглу мог бы жить самостоятельной жизнью, быть читаемым, любимым, цениться как образец искусства, произведение художественной литературы. Однако этому интересному сценарию повезло еще и потому, что его экранная жизнь оказалась удачной. Все участники возглавляемой Тофиком Тагизаде съемочной группы – оператор Расим Исмаилов, композитор Хаям Мирзазаде, художник Надир Зейналов не пожалели умения и возможности для одушевления экранным языком пластического богатства сце-



Гасан Мамедов в фильме “Семеро сыновей моих”



Гасан Турабов в фильме “Семеро сыновей моих”

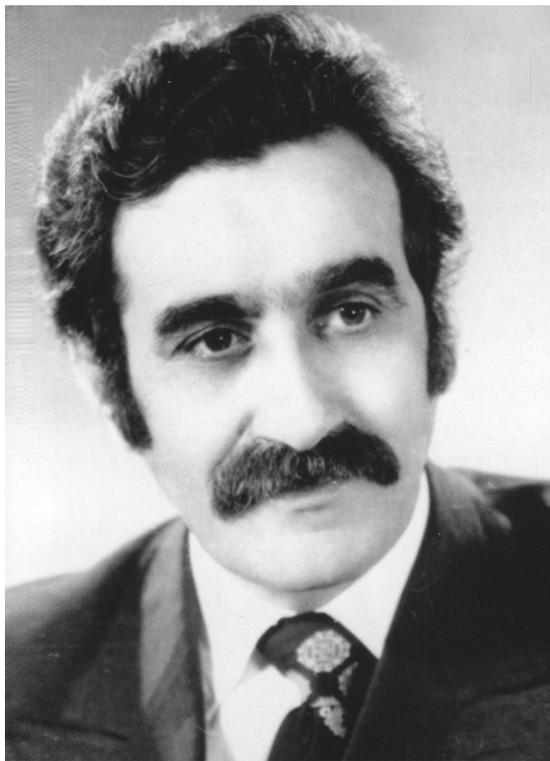


Они погибают во имя единой цели, однако, и погибая, они гибнут каждый по-своему. Каждый встречает смерть сообразно своей природе, характеру, темпераменту.

Наконец, одна из положительных черт произведения – его язык – живой, сочный азербайджанский язык. Герои разговаривают не искусственными, выдуманнами, высокопарными и пышными фразами, а простым, естественным народным языком.

Фильм “Семеро сыновей моих” снят по мотивам “Комсомольской поэмы” Самеда Вургуня. Этот фильм – достойный подарок памяти поэта.

Промелькнули дни, пролетели годы



Ариф Бабаев

Ариф Бабаев был другом нашей молодости. Для нас он в ней – в молодости и остался. Промелькнули дни. Пролетели годы – мы его друзья и сверстники состарились, но для нас он навсегда остался молодым.

Мы с Арифом еще не были лично знакомы, но его имя и фамилия звучали с телеэкрана, привлекало мое внимание. Программы, где в титрах значилось – режиссер Ариф Бабаев неизменно вызывали живой интерес своей оригинальностью, высоким уровнем и интересными находками. Потом и я начал работать в Телерадиокомитете, где познакомился и подружился с Арифом Бабаевым. Там и началось наше сотрудничество, вскоре распространившееся и на мир кино. Я очень рад, что один из лучших фильмов Арифа “День прошел” был снят по моему сценарию.

В отличие от большинства людей искусства, Ариф по особенному ощущал все своеобразие и очарование Баку. Что делало его единственным и неповторимым. Выросший в Ичери Ше-

хер и долгие годы лишенный своего угла, снимая квартиру в наем, Ариф лишь незадолго до своего конца обрел наконец собственную жилплощадь.

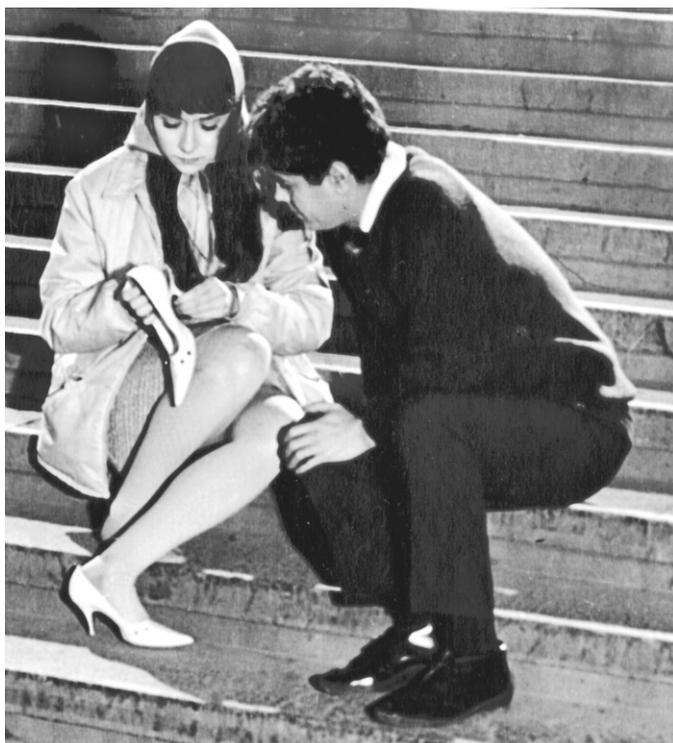
Но независимо от этого, в какой квартире или доме он ни находил бы временное пристанище, Ариф жил городом Баку, его улицами и скверами, парками и бульварами, чайханами. Может, по этой причине он настолько тонко ощущал этот город.

В фильме “День прошел” есть эпизоды, отсутствовавшие в сценарии. Ранним утром мытьем мылом скульптур в Молоканском садике, неспешная прогулка цирковых лошадей по безлюдным улицам еще не проснувшегося города – все это собственные наблюдения Арифа: бессонными ночами гуляя по городским улицам, он желал оживить картины раннего утра постепенно преобразующегося города. Все увиденное, прочувствованное им поэтизировалось и переносилось на экран. Ариф Бабаев был поэтом экрана. В создании и отображении на нем лирической чувственной атмосферы города Арифу не было равных.

В процессе съемки фильма “День прошел” между нами возникали споры. Порой мы даже обижались друг на друга, впрочем, всегда находили общий язык и мирились. Надо

было знать Арифа. У него было чистое сердце ребенка. При необходимости, правда, он шел и на всякие уловки, лукавство. Мог и обмануть. Но во всех его уловках и играх было столько присущего детям простодушия, бесхитрости и беззлобности, что обижаться на него все-таки было просто невозможно. Убежден, именно благодаря этой детской непосредственности у Арифа не было ни врагов, ни недоброжелателей, ни ненавистников.

Говорят, если ты ощущаешь свою наивность, значит ее у тебя уже нет. Ариф был взрослым ребенком, но не играл в ребенка, не ощущал свою детскую наивность. Он, например, в юности мог записывать имена и телефоны девушек, с которыми знакомился, на страницы своего паспорта и ничего странного в этом не видел.



Лейла Шихлинская, Гасан Мамедов в фильме “День прошел”



На съемках фильма “День прошел”. Слева направо: Гасан Мамедов, Расим Исмаилов, Анар, Ариф Бабаев

Все помнят с каким трепетом и волнением режиссеры сдавали свои готовые фильмы в Москве, в Госкино. Однажды, Ариф опоздал на сдачу своей картины. Всемогущий куратор – редактриса, перед которой все дрожали, сказала: на моей памяти было только два случая когда режиссеры опаздывали на сдачу своих картин, один слег с инфарктом, другой просто умер. Давайте начнем смотреть картину без режиссера.

Но и это еще не все. Ариф опоздал примерно минут на двадцать, вошел в темный зал, посмотрел на экран и совершенно серьезно спросил: Давно началась?

И это без всякого наигрыша, искренне, по детски. Вопрос режиссера, не определившего по кадрам начала своего же фильма, показался бы диким всем. Всем кроме Арифа.



Л.Шихлинская, Г.Мамедов в фильме “День прошел”

сказывал замысел фильма, который хотел снять: Он любит его, а он любит другого... – Помилуйте Ариф, у нас как то не принята снимать фильмы про однополую любовь, – пыталась отговорить его от этой затеи редактор. – Да нет же, – говорил Ариф, – он – это женщина.

Он был неповторим и в своем творчестве, и в своей не по временам романтической любви, и в своей неустроенности, неприкаянности, непрактичности, в своем одиночестве среди людей.

Сейчас, когда по телевизору показывают “День прошел”, в памяти оживают картины прошлого. Ощущения той поры, воспоминания, горе и радости, совместная работа, ссоры и примирения. Никогда не забыть мне увлажненные слезами глаза Арифа, когда кто-то оценивал кадры и творческие приемы, воплощенные в снятом им фильме. Печальные и ясные глаза.

Все-таки мир этот устроен несправедливо. Почему мы так рано лишаемся самых лучших, самых талантливых людей. Сколько еще интересного мог сделать Ариф. Столь многое еще хотелось ему сказать людям, своим друзьям, народу. Столь многими мыслями, чувствами, радостями и печальми надеялся он поделиться со зрителями.

А день за днем промелькнули месяцы. Пролетели годы... В моей памяти Ариф всегда молод, как и тридцать пять лет тому назад – в первый день нашего знакомства. Иногда блуждая по Бакинским улицам, меня вдруг охватывает странное чувство, вот заверну сейчас за угол и лицом к лицу встречу с Арифом. Мы поздороваемся, и Ариф, как всегда, пошутит: “Salam əleyküm, beş də artıq”.

Он был талантлив от природы и не получив законченного кинематографического образования рассчитывал только на свою интуицию. Как режиссер Ариф в какой-то мере был заложником своей творческой фантазии: – каждый эпизод я вижу в десяти разных вариантах – как-то говорил он мне – и не знаю, на каком из них остановиться.

Он конечно, много читал, но в русском языке иногда путал роды. Той же московской редактрисе он рас-

сказывал замысел фильма, который хотел снять: Он любит его, а он любит другого... – Помилуйте Ариф, у нас как то не принята снимать фильмы про однополую любовь, – пыталась отговорить его от этой затеи редактор. – Да нет же, – говорил Ариф, – он – это женщина.

Он был неповторим и в своем творчестве, и в своей не по временам романтической любви, и в своей неустроенности, неприкаянности, непрактичности, в своем одиночестве среди людей.

Сейчас, когда по телевизору показывают “День прошел”, в памяти оживают картины прошлого. Ощущения той поры, воспоминания, горе и радости, совместная работа, ссоры и примирения. Никогда не забыть мне увлажненные слезами глаза Арифа, когда кто-то оценивал кадры и творческие приемы, воплощенные в снятом им фильме. Печальные и ясные глаза.

Все-таки мир этот устроен несправедливо. Почему мы так рано лишаемся самых лучших, самых талантливых людей. Сколько еще интересного мог сделать Ариф. Столь многое еще хотелось ему сказать людям, своим друзьям, народу. Столь многими мыслями, чувствами, радостями и печальми надеялся он поделиться со зрителями.

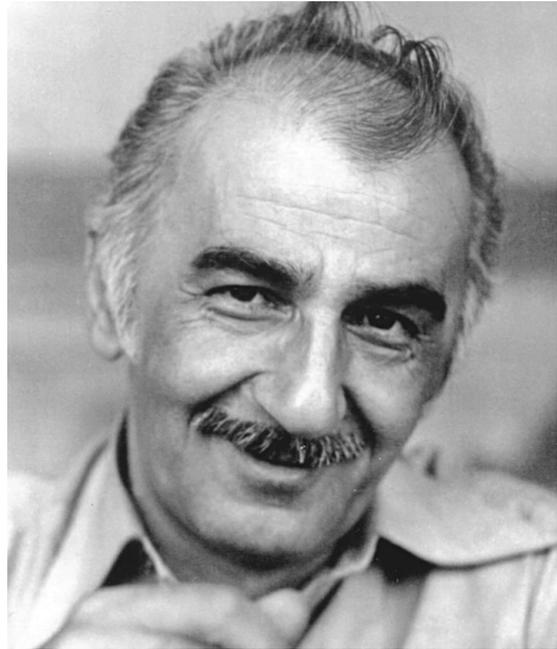
А день за днем промелькнули месяцы. Пролетели годы... В моей памяти Ариф всегда молод, как и тридцать пять лет тому назад – в первый день нашего знакомства. Иногда блуждая по Бакинским улицам, меня вдруг охватывает странное чувство, вот заверну сейчас за угол и лицом к лицу встречу с Арифом. Мы поздороваемся, и Ариф, как всегда, пошутит: “Salam əleyküm, beş də artıq”.

*13 марта 1995 г.
Перевод Эльмара ШЕЙХЗАДЕ*

Рожденный для кино

Расим Оджагов рожден для кино. Я не могу представить его представителем какой-либо другой профессии. Я также не могу представить Расима без кино, а азербайджанское кино без Р.Оджагова. Конечно, он прекрасный семьянин, заботливый отец и дедушка, преданный и верный друг. Но основа основ его жизни – кинематограф. Он живет в кино в независимости от того, снимает ли, в напряженные и счастливые дни фильма, или готовится к съемкам, или же в тоскливые дни вынужденных простоев, когда всем своим существом готов к созданию новой картины, томится из-за отсутствия средств для воплощения замыслов. И в такие вот мучительно-неопределенные дни, в своей квартире осушает одну стопку водки – ни грамма больше – наедине с самим собой.

Расим пришел в кино, как оператор. Он учился во ВГИКе – одном из лучших кинематографических учебных заведений в мире, в годы, когда в кино господствовал итальянский неореализм. Фильмы Р.Росселини, В.де Сики, Дж.де Сантиса, Л.Висконти и других



Расим Оджагов



Рустам Ибрагимбеков, Расим Оджагов, Айдын Кязымзаде

прославленных мастеров, такие шедевры киноискусства, как “Рим – открытый город”, “Похитители велосипедов”, “Рим в 11 часов”, “Рокко и его братья”, “Два гроша надежды” – определили художественные пристрастия Оджагова на всю жизнь. Великий Федерико Феллини – питомец этого направления, стал впоследствии и могильщиком неореализма. И дело, разумеется, не только в уникальных особенностях гения Феллини, предложившего миру совер-



*Гаджи Исмаилов в фильме
“День рождения”*

шенно иное кино. Неореализм исчерпал себя, ибо исчезла та реальная экономическая и социальная ситуация в Италии, которая его породила. И Феллини, в первую очередь, а также отчасти Антониони, Пазолини, поздний Висконти осознали это.

Расим же Оджагов стал одним из основоположников этого направления в нашем азербайджанском кино, остался его приверженцем не потому, что никак не мог освободиться от чар своих студенческих эстетических увлечений и пристрастий, а потому, что азербайджанская действительность ждала своего художника кино, который бы отобразил нашу, именно нашу национальную реальность, не в слащаво-лживых эрзац-фильмах, имитирующих жизнеподобие, а в подлинно реалистических, если угодно, неореалистических произведениях.

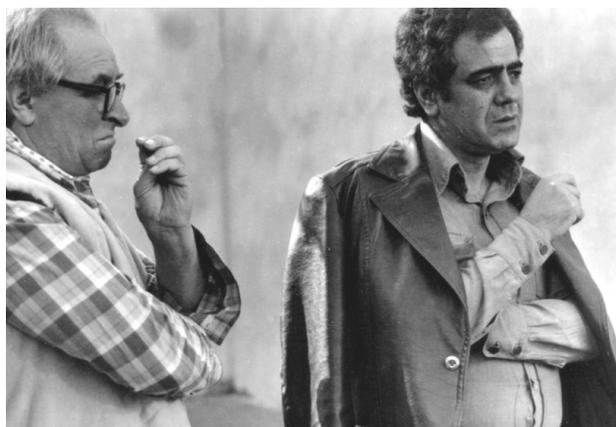
Первым таким фильмом на нашем экране стало, на мой взгляд знаковое произведение – картина “В одном южном городе”. Этапная значимость этого фильма, встреченного далеко не однозначно, порой с явным неприятием, но, с течением времени, высоко оцененного, обязана, в первую очередь, прекрасному сценарию Рустама Ибрагимбекова. Режиссерское воплощение этого сценария на достаточно высоком профессиональном уровне – заслуга Эльдара Кулиева. Удача фильма была бы невозможной без яркого актерского мастерства ныне, увы, покойных Гасана Мамедова и Эльдениза Зейналова. Но успех фильма, в значительной степени, зависел также и от вклада, который внес Расим Оджагов в качестве оператора-постановщика.

Не могу утверждать, что значительное большинство операторов, как, впрочем и актеров, и даже сценаристов, работающих в кино, открыто или втайне мечтают стать режиссером, то есть определяющей фигурой в этом коллективном виде искусства. Но все же многие эту мечту лелеют. Некоторым, удастся осуществить свое желание. А некоторые из некоторых добиваются успеха и признания в новой ипостаси. Говорят, что у известного режиссера Сергея Герасимова была злая шутка насчет операторов, желающих стать режиссерами: “Как может ставить картину человек, который все время смотрит на мир сквозь узкую щель кинокамеры?”

Конечно, было немало исключений, опровергающих скептицизм мэтра.

Одним из таких ярких исключений стал творческий путь Расима Оджагова, как режиссера.

Для того, чтобы осуществить свою мечту – стать режиссером-постановщиком



Лебедев, Гасан Мамедов в фильме “Допрос”

– Расим уже в нестуденческом возрасте, имея за плечами работу в кино, в качестве одного из ведущих операторов нашей студии, согласился пройти через все мытарства вторичного обучения в вузе – в нашем Бакинском театральном институте, на режиссерском факультете. Разумеется, это было нужно ему, чтобы преодолеть чисто формальные, бюрократические препоны, иметь на руках ксиву – диплом о режиссерском образовании. Хотя, честно признаться, я не думаю, что это обучение, могло дать ему что-то сверх того, что он уже получил во ВГИКе, просмотрев там всю мировую киноклассику, тогда, да может и сегодня, недоступную большинству зрителей.

Как-то один из видных московских искусствоведов, просмотрев работы нашего замечательного и все еще не до конца оцененного у себя на родине живописца Джавида Мирджавадова, спросил: “Где вы учились?” “В Эрмитаже”, – ответил Джавад. И, хотя, он тоже обучался в профессиональном учебном заведении, ответ его, по существу, был абсолютно верным.

Художник, будь он живописцем, кинематографистом или литератором, формируясь получает необходимые ему творческие уроки, эстетический опыт, конечно, при наличии таланта, от знакомства с вершинными образцами в своей области. И это гораздо важнее, чем прослушивание сотен теоретических лекций.

Итак, волей и упорством добившийся права снимать фильмы, Расим Оджагов, в качестве режиссерского дебюта вынужден был все ж снять фильм по навязанному ему сценарию. Но уже в результате этой первой работы он добился права не только снимать, но и снимать то, что ему по душе. И подлинным его режиссерским дебютом стал фильм “Звук свирели”, сня-



Гаджи Исмаилов в фильме “О, Стамбул”



*Александр Калягин, Канан Мамедов,
Расим Оджагов*



*Анар, Октай Миркасымов,
Расим Оджагов, Канан Мамедов*



Турецкая актриса Мерал Конрат, исполнительница роли Тахмины в одноименном фильме

мыв (точной цифры не помню), созданные тандемом Р.Оджагов-Р.Ибрагимбеков – принесли обоим заслуженную славу далеко за пределами Азербайджана, получили самые престижные республиканские, всесоюзные и международные премии и призы, а самое главное, определили лицо азербайджанского кинематографа на целый период его истории.

Глубокая человечность, четкая гражданская позиция, честность, не слезливый, а



Ф.Манафов и Р.Оджагов в Стамбуле во время съемок фильма “Комната в отеле”



Расим Оджагов репетирует эпизод фильма “Комната в отеле” с Фахраддином Манафовым и Арифой Гейдаровой

тый по повестям нашего выдающегося писателя Исы Гусейнова.

А затем начались годы долгого плодотворного сотрудничества с Рустамом Ибрагимбековым. Десятки фильмов



Фахраддин Манафов, Вагиф Ибрагимов в фильме “Комната в отеле”

строгий гуманизм, доброта и юмор, присущие фильмам “День рождения”, “Допрос” и многим другим, включая самый последний фильм “О, Стамбул”, о незадачливой поездке героя “Дня рождения” в Турцию -отличительные черты этих художников. И здесь я не могу не вспомнить еще одного нашего

друга, незабвенного Эмина Сабитоглу, композитора, если я не ошибаюсь, всех фильмов Р.Оджагова.

Я рад, что Расим снял два фильма и по моим сценариям – “Тахмину” и “Комнату в отеле”. В процессе совместной работы, в поездках в Турцию для подбора актеров и во время съемок, я еще ближе узнал Расима, с которым дружил и задолго до этого, как очень тонкого, деликатного человека, непоколебимого, однако, в своих художественных принципах. В частности, уважая и где-то разделяя его неореалистиче-



Анар, Фахраддин Манафов и Рустам Ибрагимбеков

скую стилистику, я пытался убедить Расима, что в двух этих сценариях есть и условные, сюрреалистические мотивы, которые выходят за рамки чисто реалистического видения. Убедить его в этом, мне не удалось. Расим видит и воспринимает мир только присущим ему взглядом. Я понял, что это надо принимать, как данность. И если работаешь с ним, уважая его за это, нельзя, не надо и невозможно навязать ему какой-либо другой подход.

Расим Оджагов в своем фильме выражает свое художественное “я”. Это отнюдь не означает, что он снимает “про себя”. Но это означает, что он снимает то, что его волнует как художника и гражданина. И выбор им сценарного материала обусловлен именно этим.

Хотя, в своих фильмах, в каких-то бытовых подробностях, он использует и штрихи, присущие ему самому.

Как-то я спросил его: “Расим, почему ты, возвращаясь домой, пьешь кипяченую воду прямо из горлышка чайника?” “Откуда ты это знаешь?”, – изумился он. “Из твоих фильмов, – ответил я. – Так поступает герой – актер

Фахраддин Манафов – и в “Тахмине”, и в “Комнате в отеле”. Это не может быть случайным совпадением”. Расим с улыбкой согласился.

Расиму Оджагову, моему старому другу, замечательному режиссеру, рожденному для кино и для того, чтобы прославить азербайджанское кино, 22 ноября исполняется 70 лет.

Что ему можно пожелать? У него прекрасная семья, верные друзья. Достаточное количество наград и премий.

Остается пожелать ему крепкого здоровья, долгой жизни и, конечно же, средств, для того, чтобы он смог осуществить все свои замыслы в кино. Это необходимо ему. В еще большей степени это необходимо нашему искусству, всем нам – тысячам и тысячам поклонникам его таланта и мастерства.

Ноябрь 2003 г.

Памятник Тофику



Тофиг Исмаилов

С известным кинорежиссером, народным артистом Азербайджана Тофиком Исмаиловым мы познакомились в 60-е годы, во время совместной работы на Азербайджанском радио. В 1964 году, окончив Высшие сценарные курсы в Москве, я был назначен заведующим отделом детских передач на радио. Тофик Исмаилов был режиссером отдела. Мы дружно взялись за работу и подготовили, на мой взгляд, множество интересных передач. Наиболее популярными среди детской аудитории были тележурналы “Улдуз” – “Звезда” и “Хоруз” – “Петух”.

По ходу мне хотелось бы вспомнить об одном инциденте, о котором мне напомнила наша известная журналистка Маиля ханым Мурадханлы, в те же годы работавшая редактором детского отдела. Талантливый актер Гусейнага Садыхов в роли Деда-Петуха превратился в любимца маленьких слушателей. Представить эту передачу без него было невозможно, и актер

прекрасно это знал. Однажды по каким-то делам он уехал в район и не вернулся к записи передачи. Программу хотели снять с сетки передач.

Маиля ханым вспоминает, что заведующий отделом (то есть я) воспротивился этому. “Если петух не закукарекает – утро не наступит?” – сказал Анар, процитировав народную поговорку, и впервые журнал вышел в эфир без ведущего актера.

В этом журнале детям загадывались загадки, и мы получали множество ответов. Учитывая специфику радио, мы с Тофиком решили развивать фантазию детей не только речевыми загадками, но и задавать их посредством различных звуков. Мы записали и передали в эфир гул морского прибоя, журчание рек и родников, звуки ветра, дождя, урагана, и маленькие слушатели откликнулись лавиной ответов. Вместе с Тофиком мы записали “Звуковую новеллу” без слов под названием “Один день города”, состоящую только из звуков города, средств транспорта, природы. К сожалению, эти жанры специфичные только для радио позже не были продолжены. Но самой главной нашей совместной с Тофиком в те годы работой была радио-трилогия “Мертвецы”, “Сумасшествие”, “Живые” по мотивам трех пьес – “Мертвецы”, “Собрание сумасшедших” и “Школа села Данабаш” – Джалила Мамедкулизаде. Разумеется, большая часть работы выпала на

долю режиссера – Тофика Исмаилова. Мне неизвестно, сохранилась ли эта трилогия – плод совершенной работы режиссера и актеров – в фонде радио, если нет, можно только сожалеть.

В те годы мы не только сотрудничали с Тофиком, но и сдружились, а через многие-многие годы породнились. Дочь Тофика – Севиндж – наша невестка, спутница жизни моего сына Турала...

После радио Тофик поступил в Москве на Высшие сценарные курсы, закончив их, стал работать режиссером кино, телевизионных и документальных фильмов. Был режиссером-постановщиком любимого народом многосерийного фильма, снятого по мотивам романа “Абшерон”, картин “По дорогам караванщиков”, “Я слагаю песню”, “Вишневое дерево”. А фильм, снятый по мотивам сказки “Мелик Мамед”, был одним из 17 советских картин, отобранных для показа в США.

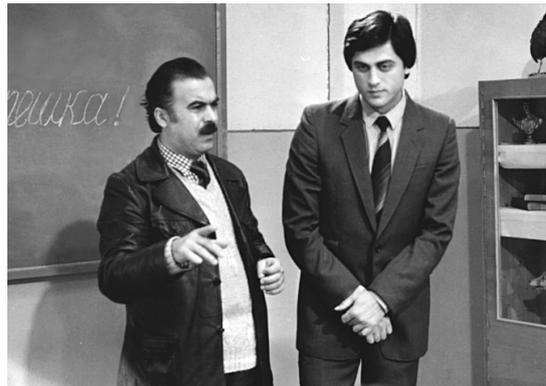
Среди картин, снятых Тофиком, мне хотелось бы особо отметить две из них – фильм “Прима”, посвященный нашей прославленной танцовщице Амине Дильбази и фильм о нашем бессмертном певце – “Поет Муслим Магомаев”. Как ни печально, это единственный фильм, снятый об этом певце. Разумеется, имеются фрагментарные ленты различных выступлений, концертов Муслима Магомаева, но единственная картина, в полной мере отражающая его творческий путь, – это фильм, созданный Тофиком. В дни, когда мы потеряли великого певца, телеканалы Баку и Мвсквы продемонстрировали большие куски этого фильма, правда, даже не упоминая к сожалению имени режиссера.

Человек, работавший с неустанной энергией в кино и на телевидении, снявший столько фильмов, писавший книги для детей, занимающийся педагогической деятельностью в вузе, уехал в Турцию и девятнадцать лет был преподавателем Стамбульского университета имени архитектора Синана. Можно было сказать – читай свои лекции, преспокойно живи на удовлетворительную зарплату, да и годы уже не те... Но Тофик не был бы Тофиком, если бы жил так.

В годы жизни в Стамбуле Тофик не ограничивал свою деятельность только лишь обучением студентов, в сфере его интересов – искусство всего тюркского мира, расширение культурных взаимосвязей тюркских народов, работа, направленная на более широкое узнавание в Турции родного Азербайджана. Вместе со своим другом, нашим общим другом Шенолом Демирозом, в те годы возглавлявшим департамент культуры муниципалитета Стамбула, он организовывал фестиваль фильмов тюркского мира, Дни литературы,



Тофик Исмаилов, Тофик Мирзоев на съемках



Тофик Исмаилов, Сархан Сархан на съемках фильма “Уроки музыки”



*Турецкая актриса Тюркан Шорай,
Чингиз Айтматов и Тофик Исмаилов*



Болот Мансуров, Тофик Исмаилов и Анар

томная «История кино тюркских республик. Тофик Исмаилов один сделал то, что под силу, а может, и не под силу, целому научному институту, создав образцовую летопись кино тюркского мира. Работая над этими книгами, автор, естественно, опирался не только на источники, он, без преувеличения, просмотрел сотни художественных и документальных фильмов. Большинство этих картин хранится в его личной фильмотеке. На мой



Участники кинофестиваля тюркских стран. Слева Камил Енгин (Турция), Анар, Ходжакули Нарлиев (Туркменистан), Тофик Исмаилов, Рамиз Азизбейли, Болот Мансуров (Татарстан), Шохрат Аббасов (Узбекистан), Орхан Сойлемез (Турция), Артыг Суюндуков (Кыргызстан)

оперные спектакли, концерты, мероприятия, посвященные нашим корифеям – Узеиру Гаджибейли, Адилю Искендерову, Кара Караеву, Расулу Рза, Бахтияру Вагабзаде. Вместе с Шенолом они объехали все независимые и автономные тюркские республики – Казахстан, Киргизию, Узбекистан, Туркмению, Татарстан и Башкирию, стараясь восстановить прерванные многими годами духовные и культурные узы тюркских народов.

Известные мастера кино тюркского мира – турок Халид Рефик, покойный киргизский режиссер Толамуш Океев, туркмен Ходжакули Нарлиев и его супруга Майя Аймедова, узбек Шохрат Аббасов, татарин Болот Мансуров – близкие друзья Тофика были постоянными участниками кинопраздников, проводимых в Стамбуле. Он дружил и с незабвенным Чингизом Айтматовым, писал вместе с ним, а также с казахским писателем Мухтаром Шахановым сценарии.

Наиболее важное созданное Тофиком Исмаиловым в тот стамбульский период, – это трех-



На презентации книг Т.Исмайлова. Слева Расим Балаев, Полад Бюльбюльоглы, Анар, Тофик Исмайлов, Тимучин Эфендиев, Шенол Демирроз.

взгляд, это уникальнейшая коллекция киноискусства тюркских народов, и было бы замечательно, если бы сейчас, когда Тофик вернулся в Баку он организовал демонстрацию этого богатейшего наследия, разумеется, со своими комментариями, на республиканских телеканалах.

В этих заметках, написанных мною в связи с его семидесятилетием, я мог бы сказать много слов о деятельности Тофика Исмайлова. Но профессор Низами Джафаров, опередив меня, опубликовал в “525-ой газете” обстоятельную статью о нем, и сказал многое из того, что хотел сказать я.

Мне же остается повторить некоторые мысли из статьи, написанной в связи с его шестидесятилетием. Как родственник, более менее знакомый с его характером, образом жизни, я писал тогда, что Тофик – человек предельно привязанный к своей семье, к своим детям, к своим внукам. Он работает день и ночь, лишь бы его семья ни в чем не нуждалась. Я часто говорю ему: “Тофик, у тебя три дочери, внуки, все они живут нормально, дай себе передышку, подумай о себе, ведь тебе уже 60”. Но станет ли он слушать? И сейчас, по прошествии десяти лет, в свои семьдесят Тофик с той же самоотверженностью готов отдать жизнь не только за своих детей, но и семи внуков.

Раз речь зашла о внуках, мне вспомнился одновременно смешной и значимый диалог. У Тофика и у меня два общих внука – Расул и Анар – дети Турала и Севиндж.

Когда Расулу было лет пять, проходя мимо Ахундовской библиотеки, я указал на памятники, возвышающиеся на фасаде здания: “Вот этот мой отец, дед Турала, твой прадед – Расул Рза. Ты носишь его имя”. Маленький Расул, косо посмотрев на меня, спросил: “А где же дедушка Тофик?”

Сейчас Расул уже взрослый юноша, студент вуза и, несомненно, сознает, что памятник Тофику Исмайлову возвел он сам – своими фильмами, книгами, служением тюркскому миру, сотнями студентов, воспитанных им в Баку и Стамбуле.

27 марта 2009 г.

Перевод Азера МУСТАФАЗАДЕ

Режиссер Эльдар Кулиев



Эльдар Кулиев

Это может выглядеть парадоксом для тех, кто видел Эльдара и его фильмы. Режиссер – современный молодой человек, живой, общительный, эрудированный, и его герои – старики из фильма “Жили-были”, или неотесанные, чуть диковатые парни городской окраины из фильма “В одном южном городе” (сценарий Рустама Ибрагимбекова). Что общего между ними? Внешне, по облику, возрасту, характеру – ничего. Ну, а если

Эту небольшую статью о молодом (молодом в те годы) азербайджанском кинорежиссере Эльдаре Кулиеве я писал очень долго. Полгода назад, когда я по предложению журнала “Советский фильм” начал ее, я записал первую фразу: “Жил-был в одном южном городе молодой режиссер Эльдар Кулиев, у которого я сейчас беру главное интервью”. Осуществить то, что записано в этой фразе, не удалось по разным причинам. Изменился жанр, и теперь я предлагаю читателю не интервью с Эльдаром, а свои заметки о его работах. Но тем не менее я не зачеркиваю фразу, записанную шесть месяцев назад, – слишком велико искушение: в этой фразе название трех фильмов режиссера: “Жили-были”, “В одном южном городе”, “Главное интервью”. Это не только стилистический прием – более или менее удачный. Дело в том, что мое восприятие Эльдара Кулиева неотделимо от моих впечатлений от его картин. Они слитны, они нерасторжимы – режиссер и его фильмы.



Много лет назад. Слева Расим Балаев, Эльдар Кулиев, Расим Оджагов, Фикрет Амиров, Алибала Алекперов

обратиться к таким категориям, как человечность, доброта, душевная деликатность? Эти качества есть у Кулиева. Этими же качествами определяется и духовный облик его героев. И потому он любит их, своих героев, он дружит с ними, он их понимает и он их воспекает.

Самое трудное для художника – это выразить, близкие, свои, кровные мысли и чувства через далекие, отстраненные, диаметрально непохожие характеры, образы, судьбы, ситуации. В первом же своем самостоятельном фильме “Жили-были” Эльдар с этой задачей справился. Два одиноких старика – мужчина и женщина – на заброшенных осенью дачах Апшеронского полуострова. Что привлекло в этом сюжете молодого режиссера? Фактура Абшерона – голые, пустынные берега, пески, серое ноябрьское небо, покинутые дачи, тишина, покой, умиротворенность?

Вероятно, да. Все это. Но, в первую очередь – люди, судьба двух стариков, нашедших друг друга на последней “станции” своего жизненного пути, поэзия отношений, лишенных каких бы то ни было легко объяснимых причин – не любовь, не родственные связи, не корысть, а нечто другое, прекрасное – высокая и, вероятно, последняя в жизни привязанность, преодоление одиночества, чувство ответственности за другого. Поэзия той поры жизни, когда мудрость покоя заменяет суету страстей. И вот следующая картина Кулиева, пропитанная накалом страстей, “В одном южном городе”. Картина ситуационная, основа которой построена как бы на взрывчатке. Город с расплавленным от жары асфальтом, с выжженными летним солнцем деревьями, с белыми домами. И люди этого города по-южному темпераментные, горячие, вспыльчивые.

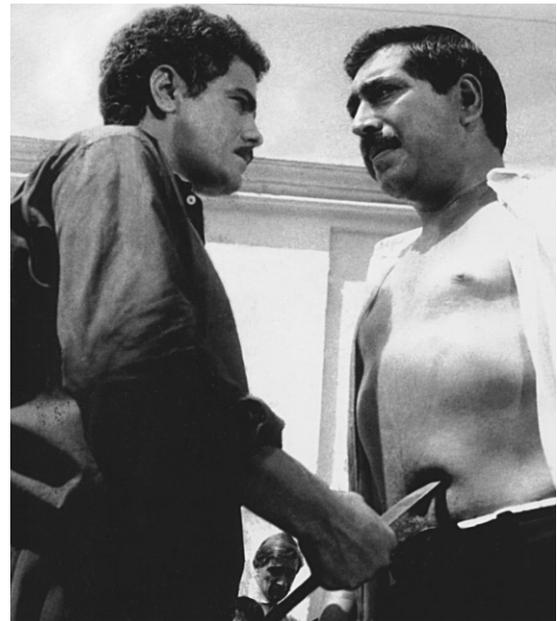
Но и здесь в бурном столкновении страстей, в накале необузданных чувств режиссер ищет тихую и чистую ноту человечности, той истинной человечности, которая выше предрассудков, отживших обычаев, устарелых нравов.



Много лет спустя. Слева Анар, Рафик Гусейнов, Фархад Халилов, Эльдар Кулиев



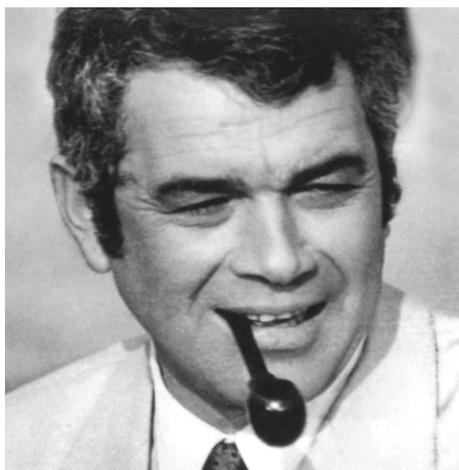
Анар и Эльдар Кулиев



Гасан Мамедов, Эльдениз Зейналов в фильме “В одном южном городе”



Кадр из фильма «В одном южном городе»



Тофик Мирзоев в фильме «Главное интервью»

ные решения не обязательно. Произведения киноискусства воздействуют на зрителя в том смысле, что они заостряют его внимание на той или иной проблеме и внутренне готовят зрителя к самостоятельному решению этих проблем. В этом плане в фильмах Эльдара Кулиева меня привлекает желание ставить важные морально-этические проблемы. Вот и сейчас, снимая новый фильм «Живите, девочки» по сценарию Аллы Ахундовой, режиссер еще раз обращается к важным для нашего общества нравственным проблемам долга, ответственности, самопожертвования, человечности и добра.

Эльдар Кулиев первыми же своими работами привлек внимание, заинтересовал поисками, вызвал доверие к своему творчеству. Верится, что самые большие победы молодого режиссера еще впереди.

Ищет ее в грустных глазах своего героя Мурада, пришедшего объясниться с многоопытным журналистом Джангаром. Ищет в искреннем волнении Тофика, посетившего могилу отца-героя, хотя эта взволнованность и передана в гротесковых, заостренных формах.

«Для меня кончилось время действия и наступило время размышлений», - говорится в одном из французских фильмов. Третий фильм Кулиева «Главное интервью» своей тематикой подтверждает эту мысль. Для героя «Главного интервью» (сценарий Максуда Ибрагимбекова) – радиорепортера Заура время действия не кончилось и не могло кончиться, он молод, энергичен, полон сил и жизни. Но, тем не менее, и для него наступило время размышлений, задумался и о своей жизни, жизни человеческой вообще, об ответственности, о неоплатном долге перед другими и о многих прочих весьма важных вещах. Как бы не любил режиссер своих героев, он всегда расстается с ними в ответственный момент. Он оставляет их в минуты самых важных решений, чтобы самому не решать за них. Он прав. Задача художника – ставить проблемы, но давать их однознач-



Кадр из фильма «Живите девочки». В роли режиссера Анар

Опубликовано в журнале: «Советский фильм» № 7 1977 г.

Светлый человек

Давным-давно в самолете, летевшем из Москвы в Баку, я познакомился с молодым парнем. Я и сам был молод и учился в Москве на Высших сценарных курсах. Но человек, занявший место на соседнем сиденье, был еще моложе меня, и в ходе завязавшегося разговора выяснилось, что он тоже кинематографист, студент Московского института кинематографии. Разговор привел к знакомству, знакомство к дружбе, а дружба привела к сотрудничеству. Этот молодой человек сейчас один из известнейших наших кинематографистов Октай Миркасимов. Вместе с воспоминаниями об этом первом знакомстве с Октаем, с его интересными мыслями о кино, нашими беседами, впечатлениями от просмотренных нами иностранных фильмов, недоступных тогдашнему массовому зрителю, в моей памяти навсегда запечатлелся облик молодого режиссера. Его открытое, одухотворенное лицо, ясные, лучистые глаза. Дипломная работа, подготовленная Октаем при окончании Московского Государственного института кинематографии, была удостоена самой высокой премией. Первой работой Октая на нашей бакинской киностудии стал документальный фильм “Dəniş” снятый по сценарию, написанному мной вместе с Магсудом Ибрагимбековым. Этот короткий и в высочайше степени поэтический фильм стал и для меня, и для Магсуда первой работой в кино. Сценарий для второго фильма Октая – “Гобустан” мы написали вместе. Не мне оценивать достоинство сценариев, но что касается режиссуры, то смело могу утверждать, что оба фильма стали первыми ласточками в Азербайджанском документальном кино. Потом на основе сценария, написанного совместно с Рустамом Ибрагимбековым, был снят полнометражный документальный фильм о нашем композиторе Кара Караеве. Из всех наших документальных фильмов этот фильм считаю самым удачным.

После этого Октаем было снято много достойных документальных и художественных фильмов. Я очень рад, что на Бакинском Всесоюзном кинофестивале судейское жюри под моим председательством Первый приз присудило снятому Октаем фильму “Чертик на лобовом стекле”. И все же, первые документальные фильмы Октая мне больше по сердцу.



Октай Миркасимов



*Октай Миркасимов, Расим Балаев,
Рустам Ибрагимбеков*

перь Октай в солидных годах, отпустил бородку и как жаль, что она такая белая-белая.

Но даже если и побреет Октай свою белую бороду, то все равно останется в нашем современном кино одним из самых уважаемых и надежных аксакалов. И когда я смотрю на побелевшую бородку этого



*Октай Миркасимов, Анар, Эльдар Кулиев,
Азер Паша Нейматов*

Во-первых, потому что они привнесли в наше киноискусство новый дух, новые способы самовыражения, или, если угодно, продемонстрировали подлинный профессиональный уровень, установили новые, высокие критерии изящества и полноценного духовного наслаждения. Во-вторых, потому что воспоминания о создании этих фильмов связаны с незабываемыми годами нашей яркой, оптимистичной и полной сил молодости, и моей, и вообще нашего поколения. Те-



*Фахраддин Манафов, Гасан Мамедов
в фильме "Чертик на ветровом стекле"*

светлого человека, на блестящие за стеклами очков глаза, то вижу перед собой тот же ясный, лучистый взор, что и многие годы назад во время нашего знакомства в самолете. Вижу чистоту, порядочность и благородство. Ведь Октай и по рождению, и воспитанию, и по своей природе истинный интеллигент. И свое достоинство он с честью пронес через все эти годы, и отстоял, преодолев трудные испытания.

Верный друг, интеллигент, талантливый и высокопрофессиональный мастер кино, Октай для меня родной и близкий человек, и я не теряю надежду, что когда-нибудь мы возобновим наше творческое сотрудничество.

Два дебюта

За долгую творческую жизнь мне довелось работать со многими режиссерами в театре и кино. В художественном кинематографе фильмы по моим сценариям ставили Шамиль Махмудбеков, Ариф Бабаев, Тофик Тагизаде, Расим Оджагов, Гюльбениз Азимзаде, Джангир Зейналов, Рамиз Гасаноглы, в документальном – Расим Исмаилов, Октай Миркасимов, Нидждат Бекирзаде, Хамис Мурадов, на телевидении Рамиз Ахундов и Рамиз Гасаноглу, с которыми мы сделали несколько работ.

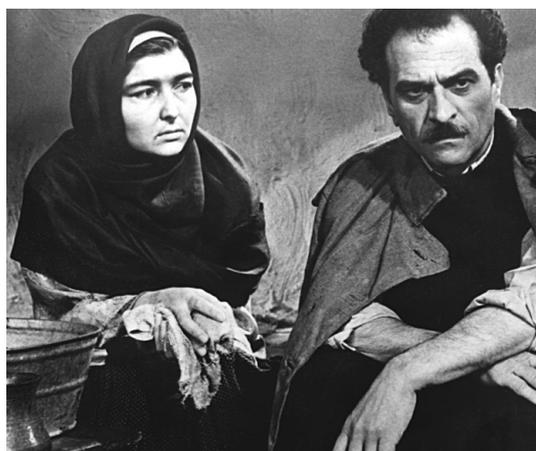
Бывало кое с кем из них я спорил и даже ссорился, но у каждого чему-то научился, и всех, как и театральных режиссеров, с кем довелось работать, вспоминаю с благодарностью. В разных текстах, в том числе и во включенных в эту книгу, в той или иной форме, я написал почти обо всех. В этих заметках я хочу вспомнить двух режиссеров разных поколений – Шамиля Махмудбекова и Гюльбениз Азимзаде.

Эти заметки я назвал “Два дебюта” – это два моих дебюта. Художественный фильм по первому моему сценарию снял Шамиль Махмудбеков, а первую картину в качестве режиссера я поставил совместно с Гюльбениз Азимзаде.

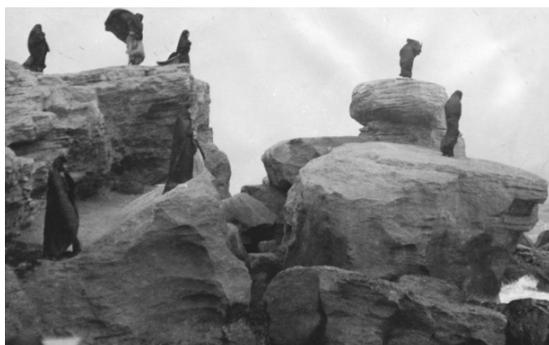
До встречи с Шамилем Махмудбековым к профессии кинорежиссера я относился с некоторой опаской. Обладатель этой профессии, мне казалось, должен был быть чуть ли не атаманом, подавляющим своей властью и волей весь съёмочный коллектив, кричащим на всех, то есть обладать всеми теми качествами, которые не присущи моей натуре. И в самом деле, я встречал и режиссеров – диктаторов, которые кричали на всех, унижали, оскорбляли – ассистентов, помощников, осветителей, гримеров, ссорились



Шамиль Махмудбеков



*Тамара Кокова, Аладдин Аббасов
в фильме “Земля. Море. Огонь. Небо”*



Кадр из фильма “Земля. Море. Огонь. Небо”



Кадр из фильма “Хлеб поровну”



Фазиль Салаев в фильме “Хлеб поровну”

с оператором, художником, актерами, особенно не уживались с директорами картин – администраторами. На моих глазах перепалка между режиссером и директором картины дошла однажды до рукоприкладства.

Рассказывали об одном постановщике, у которого ассистент все время путался под ногами. Наконец, режиссер поручил ему поставить ширму на съемочной площадке. И когда поручение было выполнено, он сказал: так вот стойте за этой ширмой и не мешайте мне работать.

И вот такому имиджу режиссера в корне не соответствовало все поведение Шамиля Махмудбекова, человека крайне деликатного, мягкого, интеллигентного. Наблюдая его за работой я понял, что можно добиваться поставленной творческой цели и без грубостей и хамства. Может это впервые вселило в меня уверенность, что я и сам когда-нибудь смогу работать режиссером.

Шамиль снял по моему сценарию фильм “Земля. Море. Огонь. Небо” – фильм неровный. И хотя в картине есть очень выразительные сцены и кадры великолепно снятые оператором Рахимом Исмаиловым, удачные актерские работы, я не могу назвать этот фильм своей удачей и причина кроется, прежде всего в особенностях моего сценария. Во первых, сценарий задумывался в жанре поэтического кино, жанра, еще недостаточно апробированного в нашем кинематографе. Во вторых я писал его на Высших Сценарных Курсах в качестве дипломной работы. И хотя первая “Песня о Земле”, на мой взгляд, получилось удачной, остальные три части-Песни- по дефициту времени – я должен был закончить сценарий до конца окончания курсов – из за спешки не были доведены до кондиции. И Шамилю не удалось преодолеть этот изъян.

Последующие фильмы по моим сценариям, на мой взгляд были более удачными и Шамиль снял в дальнейшем ряд интересных картин. Лучшей из них является, безусловно, “Хлеб поровну” по сценарию Аллы Ахундовой. Этот

фильм заслуженно получил Государственную премию республики.

* * *

Снять совместно фильм “Юбилей Данте” Гюльбениз предложил я сам. Она сразу согласилась, читала повесть и она ей была близка по духу. К этому времени я окончил режиссерскую Мастерскую, получил диплом и имел право снимать самостоятельно. Но я не решался на это, и как выяснилось, был прав. По сравнению с моим двухгодичным обучением в мастерской, профессиональная подготовленность Г.Азимзаде, окончившей ВГИК, была куда солидней. И к тому же она уже сняла полнометражный художественный фильм. Скажу откровенно, совместная работа с Гюльбениз и на съемочной площадке и за монтажным столом, в смысле освоения профессии дала мне больше, чем обучение в Мастерской. Конечно, обучаясь до этого на Высших Сценарных Курсах в Москве, а затем и в Режиссерской Мастерской я получил уникальную возможность ознакомиться со всем богатством мирового кино, не доступным в те годы рядовому советскому зрителю и это несомненно расширило мой кинематографический кругозор. Но пребывая в режиссерской мастерской, мы не столько осваивали навыки этой сложнейшей профессии, сколько наслаждались жизнью в Москве. И вот я впервые оказался на съемочной площадке, уже не в качестве наблюдателя, а как человек, который должен сам решать творческие задачи. И в этом мне очень помог опыт Гюльбениз, хотя должен сказать, что все же и я, как автор повести и сценария, внес свою лепту в удачу фильма. А фильм, скажу без ложной скромности, действительно получился удачным. Помню, на каком-то семинаре в Москве известный режиссер Мотыль, просмотрев “Юбилей Данте” сказал, что получил большое впечатление и для него азербайджанский кинематограф начинается с этого фильма. Он даже предложил сделать Кябирлинского постоянным персонажем каких-то телевизионных передач. О фильме одобрительно отозвался Е.Габрилович, а весьма взыскательный и строгий критик В.Божович написал положительную рецензию в газете “Советская культура”. В республике также вышло много хвалебных откликов. После этого Гюльбениз сняла еще два фильма по моим сценари-



Гюльбениз Азимзаде и Анар



На съемках фильма “Юбилей Данте”



*Гасан Турабов и Октай Миркасимов
в фильме “Юбилей Данте”*



Кадры из фильма “Юбилей Данте”



Сафура Ибрагимова и Гамлет Ханизаде
в фильме “Экзамен”

ре ушла и сама Гюльбениз. Нет Юсифа, нет Гюльбениз, нет Шамиля Махмудбекова, Арифа Бабаева, Тофика Тагизаде, Расима Оджагова, Расима Исмаилова, Гасана Турабова, Гасана Мамедова и многих других с кем мне посчастливилось работать в кино.

Вспомнились строчки Сергея Есенина:

*Мы теперь уходим понемногу
В ту страну, где тишь и благодать
Может и мне скоро на дорогу
Бренные пожитки собирать.*



Эльмира Шабанова, Шахмар Алекперов
в фильме “Последняя ночь уходящего года”

ям “Последнюю ночь уходящего года” по мотивам одноименного рассказа и “Экзамен” по мотивам пьесы “Лето в городе”. А я уже самостоятельно снял два двухсерийных художественных фильма – “Узеир Гаджибеков. Аккорды долгой жизни” и “Окно печали”.

Гюльбениз сняла и историко-современный фильм по очень сложному произведению Юсифа Самедоглы “День казни”. Многоплановый роман Юсифа, по мотивам которого он написал сценарий, трудно дается однозначному толкованию. В этом произведении несколько исторических и современных пластов, пересекаются реалистические и мифологические линии сюжета. Гюльбениз в целом справилась с этой сложной задачей, хотя фильм, конечно, не адекватен глубокому роману Юсифа Самедоглу. После смерти Юсифа Гюльбениз сняла трогательный документальный фильм о покойном писателе. Вско-

Август 2011, Загульба.

Вкус к жизни

Тофик Мирзоев – актер, режиссер, музыкант. Хотя в определенном смысле этот ряд можно было бы выстроить и в обратной последовательности. Он начинал как музыкант, потом стал работать как режиссер, затем стал сниматься в кино.

Музыкальные способности Тофика проявились рано, но в обстоятельствах военных лет, когда он с матерью, братом и сестрой должны были жить в Гедабеке, родине ушедшего на фронт отца, позволили ему получить музыкальное образование по классу кларнета, лишь начиная с 12-13 лет. Сперва в Баку, а затем и в Москве. Его как кларнетиста заметил великий Ниязи, пригласил в Государственный симфонический оркестр и Тофик под руководством маэстро играл в составе оркестра азербайджанскую и мировую симфоническую музыку. Отсюда глубокое знание классической музыки русских и европейских композиторов, произведений К.Караева, Дж.Гаджиева, Ф.Амирова, самого Ниязи. Но наряду с классической музыкой Тофик с самых юных лет увлекался и джазом.

Не только увлекался, но играл джаз вместе с выдающимися азербайджанскими джазменами Пярвизом Рустамбековым, Исмаилом Калантаровым, Вагифом Мустафазаде, Тофиком Шабановым.

В своих очень интересных воспоминаниях Тофик пишет об увлечении своего поколения джазом:

“Именно в 50-е годы на нас, послевоенных мальчишек, обрушились “Серенада солнечной долины”, “Джордж из Динки Джаза”, на бакинских улицах зазвучали испанские, итальянские, французские песни. Тогда же мы впервые стали прослушивать радиотрансляцию. Их заглушали со страшной силой, но наши юные уши выхватывали из этого воя и скрежета Главное – часовую программу по “Голосу Америки”, которая через Танжер транслировалась на весь мир. Кстати, великий джазовый музыкант Пярвиз Рустамбеков был, по-моему, единственным человеком в Баку, кто во время войны не сдал свой приемник. У него дома был огромный дореволюционный дубовый шкаф, в который он вмонтировал лампочку, спрятал приемник и, забираясь туда по ночам, слушал



Тофик Мирзоев

джаз...Мы, занимающиеся джазом, довольно сильно рисковали, поскольку джаз был под запретом – “Сегодня ты играешь джаз, а завтра родину продашь”. Естественно мы были очень осторожными, и в свою компанию старались никого не допускать”.

Риск и осторожность, о которых пишет Тофик, были не излишни. Пярвиз Рустамбеков был в конце концов репрессирован, в дружескую компанию любителей джаза, был внедрен чекист, о профессии которого Тофик узнал лишь спустя тридцать лет. В 80-х годах встретившись с Тофиком в Москве уже в чине полковника КГБ, признался, что все же никого не сдал, но зато сам стал ярким поклонником джаза и теперь имеет богатую коллекцию джазовой музыки.

В воспоминаниях Тофика Мирзоева, которые выявили к тому же и его литературные способности, есть очень характерный пассаж. Тофик пишет:

“На советском пространстве есть такое понятие – шестидесятники. Это был период, когда большая часть молодых людей вырвалась вперед и остановить их было уже невозможно. Но была предтеча этих годов – пятидесятники, о которых мало кто знает и почти никто не говорит. Да, шестидесятники оправдывают свое название, потому что это было не просто календарное время, это было формулой и образом жизни. Но все это подготовили именно пятидесятники, состоявшие как раз из моего поколения послевоенной молодежи”.

В конце концов настало время, когда увлечение джазом, уже не считалось крамолой, наоборот стали появляться эстрадные коллективы, которые под этим названием-эвфемизмом, содержали основные элементы джазовой эстетики. Одним из первых таких коллективов в Азербайджане стал вокальный квартет “Гая”.

И вполне закономерно, что Тофик стал как бы крестным отцом этого вокального квартета в составе Теймура Мирзоева, Льва Елизаветского, Арифа Гаджиева, Рауфа Бабаева. Художественным руководителем квартета стал младший брат Тофика Теймур, но их главным советником, режиссером снимавшим их для телевидения был Тофик. С



Тофик Мирзоев в фильме “Последняя ночь детства”

Муслимом Магомаевым и квартетом “Гая” Тофик гастролировал по городам и весям бывшего Советского Союза, а вместе с “Гая” побывал даже в странах Африки. Во время гастролей он заболел легочной болезнью и пришлось распрощаться с кларнетом. Но Тофик не мог расстаться с музыкой, он решил поступить на теоретический факультет Азербайджанской Консерватории и с этим предложением пришел к ректору

Джевдету Гаджиеву. Выслушав его просьбу Джевдет Гаджиев произнес сакраментальную фразу:

- Орфей спускается в ад?

Учебу на таком сложном факультете в столь “нестуденческом” возрасте Джевдет Гаджиев сравнил с действиями мифологического Орфея.

Тофик не из тех, кто покоряется воле судьбы, свою судьбу он направлял сам и потому нашел выход – не расставаясь с музыкой стать режиссером, снимающим музыкальные фильмы.



*Вячеслав Тихонов, Тофик Мирзоев
в фильме “Фронт без флангов”*

Опять же Москва, опять же годы учебы теперь уже на режиссерских Курсах. Вернувшись в Баку стал работать на Телевидении, снял фильмы-портреты и делал передачи о композиторе Фикрете Амирове, дирижере Назиме Рзаеве, певцах Рашиде Бейбутове и Муслиме Магомаеве, певицах Фидан и Хураман Касимовах. Тофик первым стал снимать концерты симфонической музыки, в частности Камерного оркестра, в залах Музея искусств, увешанных полотнами старых мастеров. Одну из таких передач видел Расул Рза, ему она очень понравилась, он позвонил и поздравил Тофика. Тофик всегда с благодарностью вспоминает об этом.

Кинематограф не мог пройти мимо такого красивого мужчины с голливудской внешностью, правда обратив на него внимания чуть запоздало. Первым Тофика в кино снял Ариф Бабаев в фильме “Последняя ночь детства” по сценарию Максуда Ибрагимбекова. Тофик рассказывал, как он волновался после просмотра картины Художественным советом студии. Его вызвал в свой кабинет директор студии Адил Искандеров, человек бескомпромиссный в вопросах искусства.

“Ну вот, сейчас скажет, иди, занимайся своим делом, ты не актер”, - подумал Тофик. Адил Искандеров сказал только одну фразу: ты будешь сниматься.

После этого Тофик Мирзоев снялся в 35 картинах, причем не только на киностудии “Азербайджанфильм”(конечно, в основном там), но и на “Мосфильме”, и на студии имени Довженко.

На “Мосфильме” он снялся в многосерийном фильме “Фронт без флангов” вместе с известным русским актером Вячеславом Тихоновым. В этом фильме он играл боевого офицера Алиева, прообразом которого был участник войны академик Гасан Алиев, отец близкого друга Тофика архитектора Расима Алиева. В Баку его, кроме Арифа Бабаева,

снимали Гасан Сеидбейли, Расим Оджагов, Тофик Исмаилов. Тофика в роли Ведущего снял и я в фильме об Узеире Гаджибекове.

Видимо настало время сказать о том, что мы с Тофиком не только друзья и коллеги по кино, но и родственники. Тофик муж Эльмиры Сафаровой, старшей сестры моей супруги Земфиры.

Долгие годы мы жили душа в душу, постоянно встречаясь у нас или в доме Эльмиры и Тофика, на даче Сафаровых в Мардакянах, не раз выезжали вместе в районы Азербайджана – в Шеки, Шушу, Гянджу. Зимой, на заснеженных берегах Гейгеля я с Тофиком тщетно пытался разжечь костер, чтобы зажарить шашлык. В конце концов пришлось обратиться к помощи лесничего.

Работать с Тофиком в фильме “Узеир Гаджибеков. Аккорды долгой жизни” было легко и приятно. Как музыкант он глубоко чувствовал музыкальную основу фильма, как режиссеру, ему не надо было ставить задачи. Он играл так, как и надо было играть.

Тофик очень интересный человек в общении. Он может часами увлекательно рассказывать о своей богатой событиями жизни, о встречах с самыми разными людьми. Помню как то раз у нас на квартире мы беседовали примерно с двух часов дня до двух часов ночи, причем, говорил, в основном Тофик. Я все время уговаривал его записать свои воспоминания. Кажется, в последнее время, он приступил к этому, написал воспоминания о своих детских впечатлениях от жизни в Гедабеке и о более поздних годах в Баку. Отрывки из этих воспоминаний я и приводил на предыдущих страницах. Тофик дал мне свои воспоминания в рукописи, просто для того, чтобы я ознакомился с ними и не предполагая их публикацию. Но прочитав текст я нашел его весьма интересным и предложил газете “Мир литературы”. Воспоминания Тофика Мирзоева были опубликованы в двух номерах этой газеты.



Эльмира Сафарова и Тофик Мирзоев

К Тофику с глубоким уважением относились Кара Караев и Фикрет Амиров, Ниязи и Тофик Кулиев. Он на равных дружил и со своими сверстниками и с теми, кто значительно моложе – с Назимом Рзаевым, Чингизом Садыховым, Камалом Манафлы, Расимом Бабаевым, Таиром Салаховым, Тогрулом Нарманбековым, Джангиром Эфендиевым, Эмилем Львом, Расимом Алиевым, Руфиком Шарифовым, Адилем Мухтаровым, Фуадом Сеидзаде, Арифом Меликовым, Хайамом Мирзазаде,

Юсифом Самедогы, Агабеком Султановым, Рустамом Ибрагимбековым, Вагифом Самедоглы, Муслимом Магомаевым, Фархадом Халиловым, Поладом Бюльбюльоглы, Фархадом Бадалбейли, Рафиком Гусейновым и со многими другими, одно перечисление всех имен заняло бы целую страницу, если не больше.

Тофик – стопроцентно городской парень, поражал меня иногда и своими знаниями определенных сторон сельской жизни. Запас детских впечатлений, полученных в Гедабеке, оказался прочным. Кстати, несколько лет назад по просьбе Тофика и его брата Теймура, мы поехали в Гедабек. Оказывается там жила его сестра от первого брака отца. Мы посетили могилу их отца Ибрагима Мирзоева. Меня поразила их сестра – трудно было представить, что эта типично сельская женщина сестра таких рафинированных городских братьев.

Тофику пришлось преодолеть много трудностей в своей судьбе. Страшным потрясением была для него смерть супруги. Любовь к Эльмире ханум Тофик пронес через всю свою жизнь.

После смерти жены Тофик волей обстоятельств поселился в Израиле (его покойная мать Белла Ильинишна – еврейка). Но Тофика постоянно тянет в Баку, в город своего рождения, работы, любви, друзей. Он рассказывал мне, что в Израиле есть туристическое агентство или авиакомпания (я не помню точно) где надо заблаговременно записываться на поездку в какую-нибудь страну. Он делал заявки на поездки в определенную европейскую страну, но в последний момент менял свое решение и летел в Баку. И знакомая сотрудница, когда он в очередной раз записывался на поездку, скажем, во Францию, говорила ему: давайте уж лучше сразу заказывайте билет на Баку, ведь вы же все равно полетите туда.

И она оказывалась права.

Каждый приезд Тофика в Баку – “праздник жизни”. Праздник для него самого и для его друзей – Рустама Ибрагимбекова, Рафига Гусейнова, Адила Мухтарова, Расима Алиева, двух Фархадов – Халилова и Бадалбейли. Да и для меня. Я тоже часто участвую на этих праздниках общения, радуясь духовной молодости моего свояка, его жизнелюбию, его привязанности к родному городу, его верности друзьям.

Эти заметки, как и многие другие тексты в этой книге, я пишу летом в Загульбе. Лето – единственное время года и Загульба, может быть, единственное место, где я могу спокойно работать, не отвлекаясь на тысячу ненужных дел. Сегодня 29-ое августа 2011-го года. Через год – 16 июня 2012-го года – Тофику Мирзоеву, заслуженному артисту республики, исполнится 80 лет. Это пример и, если хотите, утешение для всех нас, кто несколько моложе его. Значит и в таком преклонном возрасте можно оставаться молодым душой, дружить, любить, наслаждаться общением, радоваться самому существованию. Одним словом – не терять вкуса к жизни.

Как и было указано в тексте – 29 августа 2011. Загульба.

Парадокс актера



Гасан Мамедов

приходит к тому, что другим дается в результате долгих размышлений.

Гасан Мамедов снялся в нескольких фильмах по моим сценариям – в “День прошел”, в “Деде Горгуде”, в “Тахмине”. Я сам снимал его в картине “Окно печали” в роли Мамедгасана ами. В процессе всех этих совместных работ я узнал Гасана ближе, и как актера, и как человека. По своим человеческим качествам Гасан был необычайно простодушным, наивным, я бы сказал, где-то “не от мира сего”.

Вспоминаю почти анекдотический случай. Мы, и Гасан в том числе, поеха-

Гасан Мамедов – один из лучших актеров нашего кино. Именно кино, ибо его выступления на сцене были не совсем удачными. В кино он стал выразителем лица целого поколения. В наших фильмах он был тем, чем были Тосиро Мифуне в японском, Збигнев Цыбульский в польском, С.Чокмарев в киргизском кино. Гасан снимался и в исторических фильмах из далекого (“Деде Горгуд”) и относительно близкого прошлого (“Семьро сыновей моих”, “Снежный перевал”). Но и в этих фильмах, как и в картинах Арифа Бабаева, Расима Оджагова из современной жизни, он ярко воплощал мироощущение поколения “шестидесятников”, его эстетические вкусы.

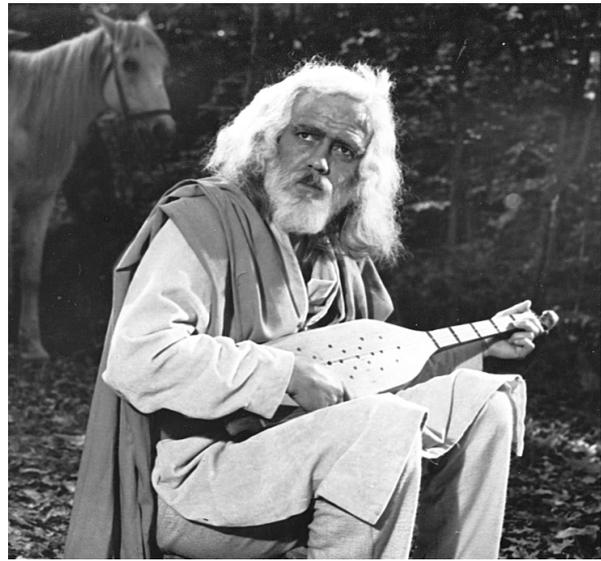
Причем, он сам, по всей вероятности никогда не задумывался над этим и не стремился к этому. В этом один из парадоксов актерского мастерства. Актер – конечно речь идет о настоящих актерах – часто интуитивно, по наитию



Гасан Мамедов в фильме “День прошел”

ли в качестве делегатов на Всесоюзный съезд кинематографистов в Москву. Но на заседании в Кремловском дворце я не увидел Гасана. По возвращению в гостиницу “Россию”, где мы остановились, я встретил его в фойе. – Почему ты не был на съезде? – спросил я. Оказалось, что он не получил мандат, и ему посоветовали зайти в Союз кинематографистов. – Там мне сказали, что я должен обратиться к Марьям ханум – и показали ее комнату. Я зашел в эту комнату. За столом сидел мужчина – Я спросил: а где Марьям ханум? Он сказал: какая Марьям ханум, я Марьямов.

Одним словом Гасан так и не смог получить свой мандат и все два дня его место в зале занимал один бизнесмен из Баку, друг



Гасан Мамедов в фильме “Деде Горгуд”



Гамлет Ханзаде, Гасан Мамедов в фильме “Последний перевал”

Ариф Бабаев громко рассмеялся: очень уж ты горазд играть постельные сцены, – сказал он, имея ввиду природную стеснительность, деликатность, если не сказать робость Гасана в отношениях с женщинами.

Но Ариф Бабаев не учел одного – уникальную способность Гасана Мамедова преобразиться перед камерой. Как-то Гасан рассказал мне, что по ходу действия в одном фильме он должен быть нанести пощечину актеру, который был не только намного старше него, но к тому же и его учителем в

наших кинохудожников. Что интересного было для него на съезде, я не знаю, но он аккуратно высидел все заседания.

Во время озвучания фильма “День прошел” когда на экране был эпизод на квартире Октяя – Гасана Мамедова, где они вдвоем с Эсмер, Гасан вдруг неожиданно обратился к режиссеру: Ариф джан, а неплохо было бы снять здесь постельную сцену.



Г.Мамедов в фильме “Семеро сыновей моих”



Г.Мамедов в фильме “Окно печали”

дернул стул из под нее. Она упала. Оказывается она, к тому же была беременна. “Шутка” дорога обошлась мне.

Я всегда удивлялся, как при таком простодушии, наивности, можно быть таким глубоким актером, а Гасан несомненно именно таким выглядел на экране. В кино, особенно в крупных планах, очень важное значение имеют выражение глаз актера. В шедеврах мирового кино невозможно забыть – глаза Чаплина в “Огнях большого города”, глаза Джульетты Мазины в финальных кадрах “Ночей Кабирии”, глаза Ж.Л.Барро в “Детях райка” Марселя Карне. Точно так же нельзя забыть глаза Гасана Мамедова – Бахтияра в фильме “Семеро сыновей моих”,

Когда потеряв всех своих друзей, он долгим взглядом смотрит на камеру. Такой долгий крупный план с глубоким скорбным выражением глаз выдержит не каждый актер. Точно так же невозможно забыть его глаза в финальных кадрах фильма “Окно печали”, когда Мамедгасан ами сидит на кладбище возле могилы сына и рядом с обезумевшей женой. Интеллигентный Октай в фильме “День прошел”, запутавшийся спортсмен в фильме “Допрос” (за эту роль Гасан Мамедов получил Государственную премию СССР) и множество других ролей, в которых проявилась глубокое проникновение актера в психологию своих героев – характеризует Гасана Мамедова, как художника с далеко неоднозначным внутренним миром. И в то же время он был, повторю еще раз, крайне простодушным и наивным человеком в жизни. Парадокс? Загадка? Да, но эта загадка имеет очень простую отгадку – Талант. Талант от Бога.

Таким талантом – природным даром – обладал Гасан Мамедов, смерть которого стала невосполнимой потерей для нашего кино.

институте. “Я мучился, не знал как это сделать”. Но на экране это выглядело совершенно естественно.

Гасан сам знал свое простодушие, и сам же потешался над этим. Он рассказывал, что в институте педагог упрекал его в чрезвычайной скованности, “актер должен быть раскованным, уметь шутить, озорничать”, – напутствовал он своего ученика. – И вот я решил пошутить прямо на уроке. В аудитории прямо передо мной сидела студентка, когда она поднялась, а затем попыталась сесть я вы-

Август 2011 г. Загульба.

Многогранный талант

...Некоторое время тому назад в одной из газет, какой сейчас не припомню, но это не суть важно, – прочел я интервью Расима Балаева. В среде прочих, отвечая на вопрос о любимых писателях, актер назвал имена нескольких наших прозаиков. И все они – без исключения! – действительно достойные представители национальной литературы. Из того же интервью явствовало, что я не вхожу в список любимых писателей Расима. По понятной аналогии я мысленно составил список своих любимых актеров и убедился, что Расим Балаев в нем занимает одно из первых мест. Основание для этого, на мой взгляд, послужили незабываемые образы, созданные в кино этим талантливым актером – Насими, Бабек... В список удачных работ актера киноведы непременно включают и исторический романтический образ Бейрека, созданный Расимом в фильме “Деде Горгуд”, снятом режиссером Тофиком Тагизаде по моему сценарию.

Именно на съемках этого фильма я близко познакомился с Расимом Балаевым и узнал его как человека. К числу моих открытий относилось и то, что актер, которого все



Расим Балаев в фильме “Насими”



Расим Балаев

узнали и полюбили за исполнение ролей героев с трагической судьбой, в жизни оказался человеком веселым, обладающим ярким чувством юмора и ценящим остроумную шутку.

Припоминаю: на одной из встреч со зрителями фильма “Деде Горгуд” мы с Расимом Балаевым на сцене оказались рядом. Один из выступающих долго и нудно разглагольствовал о фильме, не обращая внимания на недовольный ропот в зале. Расим нагнулся ко мне и шепотом произнес



*Расим Балаев в роли Бабека
в одноименном фильме*



Расим Балаев в фильме “Деде Горгуд”



Кадр из фильма “Комната в отеле”

слово “серек” (глупый), которое доставило мне удовольствие еще и потому, что в детстве я часто слышал его от своей бабушки. В этом идиоматическом выражении давалось емкое и законченное определение человека, склонного к пустословию, бессмысленным и бессодержательным речам. И Расим с ювелирной точностью припечатал это полузабытое слово к оратору, безнаказанно испытывавшему наше терпение.

Природный юмор, свойственное Расиму человеческое обаяние обусловило и эстетическую природу его актерского дарования. Рослый, статный, красивый мужчина с пронзительным взглядом – по всем этим показателям Расим Балаев однозначно подпадал под амплуа “герой-любовник”, и режиссеры первых его фильмов в полной мере использовали именно этот романтический потенциал талантливого актера. Однако, как уже было отмечено, именно многогранность многосторонность и, я бы сказал, многовекторность дарования Расима, позволили ему сломать узкие рамки амплуа и реализовать свой творческий потенциал в полной мере. Он бесстрашно брался за воплощение ролей бытового характера и не чурался персонажей однозначно отрицательных. Согласимся, что для этого требовалось творческое мужество, если не сказать героизм, и Расим одержал победу: зрители признали и полюбили актера и в отрицательных ролях.

В фильме “Комната в отеле”, снятом Расимом Оджаговым по моему сценарию, образ Садйара, созданный Расимом Балаевым, персонаж вовсе не лирический, а, тем более, и не романтический. Он не однозначно “отрицательный герой”, хотя и “положительным” его не назовешь. Хорошо сыграл и эту роль, словом, перед нами достаточно сложный, многоплановый и потому, несомненно интересный образ. Правда, я еще не видел ни метра из снятого фильма (это упрек в адрес режиссера), но убежден, что актер создал образ. Потому что верю в талант обоих Расимов – и Оджагова, и Балаева, верю в их творческую удачу.

Что можно пожелать другу, достигшему человеческой и творческой зрелости.

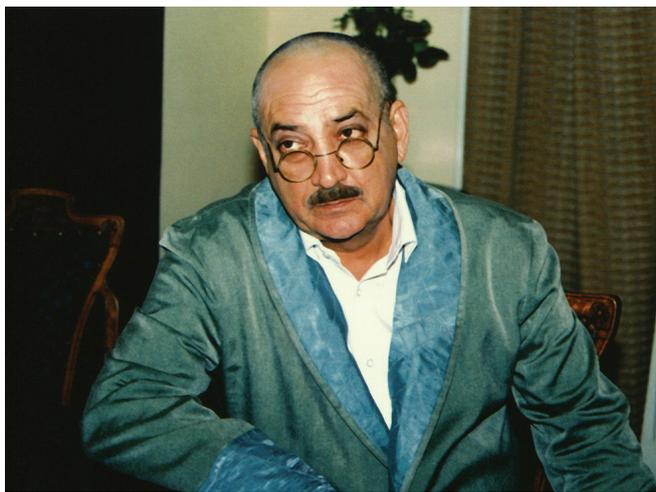
Человеку Расиму Балаеву я, конечно же! – желаю счастья, здоровья и долгих лет жизни.

Актеру Расиму Балаеву – новых ролей, способствующих раскрытию новых и новых граней его таланта.

И еще надеюсь на то, что со временем список его любимых писателей расширится...

11 августа 1998 г.

P.S. Рамиз Гасаноглы собирался снимать фильм по моему сценарию “Жизнь Джавида” и искал актера на главную роль. Расим Балаев, к которому он обратился, почему то отказался, то ли по состоянию здоровья, то ли был занят. Рамиз решил снимать другого актера. Но в первый же съемочный день убедился, что тот не “вытянет” роль. Режиссер был растерян. – Поехали в Союз, к Расиму – предложил я. Созвонились, договорились, поехали. Я сказал: – Расим, три гения Гусейн Джавид, Рамиз Гасаноглу и Анар просят четвертого гения – Расима Балаева сняться в главной роли. Расим засмеялся и согласился.



Расим Балаев в фильме “Жизнь Джавида”



Расим Балаев с французским актером Пьером Ришаром

Теперь я не никого не могу представить в образе Джавида кроме Расима, настолько он органичен, убедителен в этой роли. Сцены в тюрьме, когда великий писатель прощается со своими детьми, женой, невозможно смотреть без глубокого волнения. Редактор фильма, наш замечательный поэт Рамиз Ровшен, с которым мы в процессе монтажа, озвучания не раз просматривали фильм, говорил мне, что каждый раз при этих эпизодах ком подступает к горлу. Я тоже считаю, что это одна из лучших ролей Расима Балаева и вообще одна из самых больших удач нашего кино.

Перевод Вагифа ИБРАГИМОГЛУ

Приобщение к прекрасному

В 1981 году мне удалось осуществить давнюю мечту – снять фильм об Узеире Гаджибекове. Приступая к работе над сценарием о великом азербайджанском композиторе я, естественно, осознавал трудность и ответственность задачи. Но все оказалось гораздо и сложнее, и увлекательнее, чем я предполагал.

В чем сложность работы над произведением, посвященным реальному историческому лицу, человеку, жившему относительно недавно, в частности Узеиру Гаджибекову? Во-первых, масштабы самой личности Гаджибекова-композитора, ученого, литератора, публициста, общественного деятеля. Творческое становление Гаджибекова-композитора – это не только путь одного, пусть даже великого художника, это широкая панорама всей азербайджанской музыкальной и сценической культуры на протяжении полувека, насыщенная эпизодами идейных, эстетических столкновений... Следовательно, произведения о Гаджибекове, опираясь на человеческую и творческую биографию одного худож-



Кадр из фильма “Узеир Гаджибеков. Аккорды долгой жизни”

ника, должно затрагивать и “биографию” большой области национального искусства, которая, в свою очередь, вбирает в себя множество отдельных судеб – современников, сподвижников или оппонентов Узеир-бека – участников этого процесса...

Сложность проблемы усугубляется и тем, что Гаджибеков жил на стыке двух эпох, в переломный период, и активно работал как в дореволюционное время, так и в годы советской власти... Своей судьбой он как бы соединяет путь дореволюционной передовой интеллигенции с деятельностью советских художников. Это необходимо было осмыслить и показать.



Кадр из фильма “Узеир Гаджибеков. Аккорды долгой жизни”

Гаджибеков – композитор беспредельной и беспрецедентной популярности в Азербайджане.

Его замечательная музыка сопровождала и сопровождает несколько поколений нашего народа в течение всей жизни. И потому, естественно, у каждого его слушателя, зрителя, – а их миллионы, – свое сложившееся представление о великом композиторе, его образе, “свой” Гаджибеков. И это тоже определенная трудность для автора, взявшего на себя смелость воссоздавать образ Гаджибекова. Необходимо дать такое толкование, такую версию образа, которая стала бы убедительной для многих и разных людей.

И, наконец, еще одна сложность: Гаджибеков реальная историческая фигура, он принадлежит недавнему прошлому; живут и здравствуют десятки людей, знавших его достаточно близко на протяжении многих лет, не все события его биографии стали пока достоянием истории. Многие факты, особенно последних лет его жизни, не могут быть, на мой взгляд, в данное время отображены в художественной форме. К примеру, мне не представляется этичным поручать актерам изображение ныне, к счастью, живущих и здравствующих людей – родственников, коллег, учеников, друзей Уз. Гаджибекова.

В период работы как над сценарием, так и над фильмом в качестве режиссера-постановщика я почти ежедневно слушал пластинки опер и оперетт Гаджибекова и заново открыл для себя еще две особенности этой пленительной музыки. Во-первых, “ненасыщаемость” ею; сколько бы ни слушать ее, не насыщаешься и тем более не пресыщаешься чарующими мелодиями: они никак не “приедаются”. И, во-вторых, музыка Гаджибекова, помимо других своих замечательных качеств, необычайно изобразительна, она как бы вызывает перед мысленным взором визуальные, видимые образы. К примеру, музыка финала “Лейли и Меджнуна” совершенно явственно вызывает в воображении образы пустыни, человеческого одиночества в бесконечных зыбучих песках... Я очень обрадовался, когда наткнулся на одно место в воспоминаниях Г.Сарабского, первого исполни-



Наджиба Меликова в роли Натаван, Ялчын Эфендиев в роли маленького Узеира в фильме “Узеир Гаджибеков. Аккорды долгой жизни”

множество документов эпохи, воспоминаний, писем, просмотрел всю имеющуюся кинохронику, подолгу беседовал с людьми, близко знавшими великого композитора. Я говорю об этом не ради того только, чтобы отметить свою признательность всем тем, кто своими беседами или книгами раскрывал мне новые грани удивительного гаджибековского мира. И, разумеется, не из желания показать свои усилия или свою осведомленность. Нет, я пишу об этом с другой целью. Хочу объяснить, что форма, к которой мы обратились в своей работе, родилась не случайно, она вызвана самим материалом, как его обилием, так и его определенными специфическими особенностями. Именно материал продиктовал несколько принципиальных решений, как, например, следующее: в этом фильме нежелателен вымысел и вовсе недопустим домысел. Исходя из этого, сценарий был построен так, что в нем нет ни одного эпизода, не подкрепленного документами или авторитетными мемуарными свидетельствами. Кроме каких-то проходных реплик, в тексте сценария почти нет разговоров, не базирующихся на письменно зафиксированных воспоминаниях. Почти все, что по ходу сценария говорит Гаджибеков, цитатно взято из его статей, фельетонов, автобиографических заметок, писем...

Оговорка “почти” не случайна. Знатоки биографии и творческого наследия Гаджибекова могут поймать меня на слове и привести примеры из фильма, не соответствующие выше заявленному принципу. Я сам помогу им в этом: встреча маленького Узеира с поэтессой Натаван. Натаван умерла, когда Узеиру было 12 лет, их дома в Шуше соседствуют, есть свидетельство, выданное Гаджибекову за подписью Натаван, отец Узеира служил у нее, мать дружила с ней. При каких обстоятельствах они могли бы встретиться? Натаван любила мугамное пение. Пение Узеира в детстве очень нравилось знатокам.

Вот “зацепки” к тому эпизоду фильма, в котором встречаются Узеир и Натаван. О чем они могли говорить? Известно, что Натаван благословила маленького Узеира (когда он поступал в школу) своим собственным Кораном. Коран этот сохранился. Но сохранился и альбом с рисунками и стихами Натаван. Я счел возможным заменить Коран альбомом,

теля роли Меджнуна, где он говорит о своем, примерно таком же ощущении. Он говорит о том, что в финале оперы позабыл про сцену, чувствовал себя в настоящей пустыне. В фильме, в точном соответствии с этими словами, Сарабский – Меджнун в финале “Лейли и Меджнуна” как бы покидает сцену театра, бредет по настоящей пустыне....

В процессе работы над сценарием, а затем и фильмом я тщательно изучил, помимо музыкальных и литературно-публицистических произведений Гаджибекова, исследования о нем,

что более естественно в общении известной поэтессы, художницы и будущего композитора, тем более, что в детские годы Узеир тоже рисовал и писал небольшие рассказы в тетрадке. Эта тетрадка тоже сохранилась.

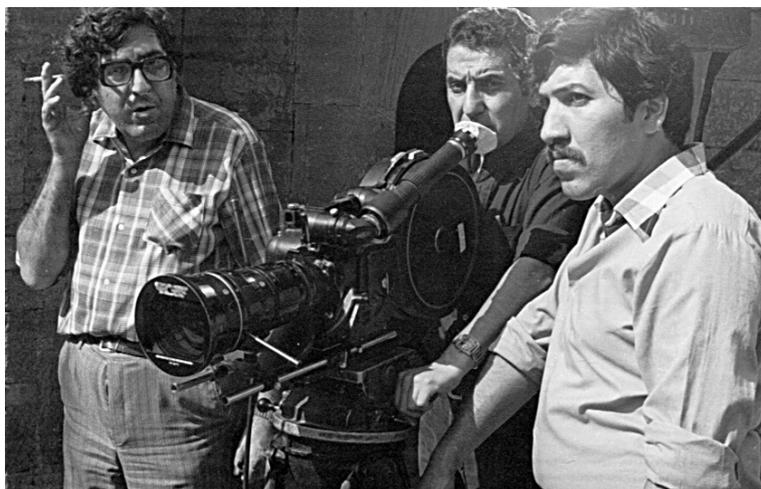
Я подробно говорю об этой сцене для того, чтобы создать представление о границах авторского вымысла в тех единичных случаях, когда ему, автору, все же приходилось обращаться к вымыслу.

Для знатоков гаджибековской и ахвердовской биографии неожиданен и разговор по поводу мотивов дирижирования Ахвердовым оперой “Лейли и Меджнун” на премьере. А.Ахвердов – видный писатель и драматург – был большим любителем и знатоком музыки, организовывал в Шуше и Баку восточные концерты, поставил в Шуше небольшую музыкальную сценку “Меджнун на могиле Лейли” (Эту сценку видел в детстве Узеир). Тем не менее, вызывает недоумение исторический факт: не будучи профессиональным музыкантом, дирижером, Ахвердов встал за пульт на премьере оперы “Лейли и Меджнун” (напомним, что оркестр состоял как из восточных, так и европейских инструментов – скрипок, виолончелей, кларнетов, флейт – с нотными партиями). Заметим и то, что дирижировал Ахвердов единственный раз, никогда после этого он не вел оркестр ни в одной опере или оперетте. Сам факт общеизвестен, а его мотивах и причинах – нигде ни слова... В этом случае я счел возможным связать такой мотив с другим общеизвестным фактом – за два часа до премьеры, рассорившись, ушли таристы, и Гаджибекову пришлось спешно переписывать их партии для скрипок. На премьере он сам сидел в оркестре и играл на скрипке. Начиная уже со второго спектакля, оперой дирижирует автор. На репетициях, происходящих в номере отеля “Исламие” (где, кстати, в то время проживал А.Ахвердов, живо интересовавшийся процессом создания первой азербайджанской оперы), также дирижировал сам Гаджибеков, (Обо всем этом есть свидетельства в мемуарной литературе). Итак, связав эти факты, я извлек из них причину того, почему Ахвердову пришлось неожиданно стать за пульт... Подкреплен ли этот мотив документально? Нет. Можно ли его оспорить? Несомненно. Но его можно в такой же степени обосновать, в какой и опровергнуть, ибо нет ни подтверждающих эту версию данных, ни таких, которые категорически не допускали бы ее.

Во всех же остальных случаях достоверность любого эпизода, любой ситуации, любых диалогов, совпадающих часто дословно, базируется на документальном и мемуарном материалах. Цитатно приведены также высказывания журналистов из соответствующих газет и журналов дореволюционной эпохи...



Тофик Мирзоев в роли ведущего в фильме “Узеир Гаджибеков. Аккорды долгой жизни”



*Анар, оператор Заур Магеррамов
на съемках фильма “Узеир Гаджибеков”*

Здесь мне хочется подчеркнуть жанровую специфику фильма. Эта специфика определена не только материалом, но и жанровой особенностью чисто телевизионного фильма, как я ее понимаю. Телевизионный жанр, на мой взгляд, как ни один другой, дает возможность для синтеза художественного исследования с исследованием публицистическим, научным. Фильм о Гаджибекове мыслился как фильм-исследование о нем, как фильм – эссе, со свободными временными и пространственными

перемещениями. Главной задачей было познание гаджибековской судьбы и гаджибековского искусства. И, пытаясь решить эту задачу, мы должны были вовлечь зрителя в соучастие, в сам процесс рассказа, поскольку фильм – телевизионный. Должны были быть большие фрагменты из опер и оперетт, поскольку фильм телевизионно-музыкальный. И поскольку фильм художественный, должны были быть привлечены актеры на роль Гаджибекова и других. С этими особенностями фильма-эссе, фильма-исследования связан и выбор приема: образ Ведущего, комментатора, который вводит нас в мир героя, в его эпоху, комментирует, уточняет, опровергает, оставаясь при этом объективным, но отнюдь не эмоционально-безучастным. Образ Ведущего соединяет различные пласты фильма по движению мысли, ассоциаций, аналогий...

И поэтому бытовая среда в некоторых эпизодах чисто условна. К примеру в эпизоде с журналистами мы берем чисто условный, нейтральный интерьер, чтобы иметь возможность показать столкновение идей, общественных и эстетических позиций на внебытовом уровне, чтобы представить персонажей крупным планом в прямом и переносном смысле слова.

Отсюда и привлечение большого иконографического материала – фотографий, карикатур, рисунков, и, конечно же, широкое использование кинохроники. Исходя из этого решения, эпизоды, разыгрываемые актерами по законам художественного кино, сочетаются, а порой и сливаются с кадрами кинохроники. Кинохроника, в данном случае камертон, выверяющий достоверность игровых эпизодов. Кинохроникальный образ Уз.Гаджибекова в некотором смысле критерий для актера, исполняющего его роль. То же самое относится и к актерам – исполнителям, ролей других исторических персонажей. Впрочем, неисторических, реально не существовавших персонажей в фильме нет (исключение – условно-обобщенный образ безымянного Скептика). Поэтому в выборе актеров, помимо обычных требований, учитывалась и внешняя схожесть с изображаемым персонажем.

Вся наша творческая группа стремилась к тому, чтобы фильму был присущ документализм в хорошем смысле слова, точно так же, как он, документализм, в другом виде ис-

куства был присущ первым операм Гаджибекова, если можно так выразиться “музыкально-документальным”, в которых были использованы цитаты из народной музыки.

Однако при самом строгом документализме фантазия создателей фильма, отнюдь не должна была быть скованной. Наоборот, в определенном смысле необходим был даже открытый, программный отход от документальной достоверности.

Поясню свою мысль: до революции в “Лейли и Меджнуне”, да и в других мугамных операх, музыкальных комедиях все женские роли, в том числе главные, – исполнялись мужчинами. В нашем фильме, не погрешив против истины, подав исторический факт, как он есть (роль Лейли на премьере исполнял юноша), мы прибегли к приему, посредством которого как бы восстанавливалась эстетическая красота женского образа, который иначе выглядел бы просто пародийным. Мы показываем сцены из “Лейли и Меджнуна” как бы в идеальном воображении Узеира, благо он сам, находясь в оркестровой яме, спектакль видеть не мог; он только слышал его. Сделаем еще один шаг и предположим, что он слушал оперу внутренним слухом, и женская партия, как ей и подобает, звучит для композитора в прекрасном женском исполнении. Именно с красотой голосов, с красотой звучания, с современными вкусовыми и эстетическими критериями связано и другое, на этот раз вынужденное, отступление от скрупулезной достоверности. Вместо не сохранившихся или плохо сохранившихся голосов прошлого музыка как ранних, так и поздних произведений Гаджибекова звучит в фильме в исполнении сегодняшних вокалистов, инструменталистов, оркестров. В решении же фрагментов из гаджибековских опер и музыкальных комедий мы стремились сочетать колорит тех давних постановок и современного сценического языка, дабы избежать как стилизованной архаики, так и неоправданной модернизации.

Удалось ли осуществить нам в фильме все то, к чему стреми-



Микаил Керимов в роли Гусейна Араблинского, Микаил Мирза в роли Гусейнгули Сарабского, Анар, Гусейнага Атакишиев в роли Узеира на съемках фильма



Кадр из фильма “Узеир Гаджибеков”. Крайний слева исполнитель роли Джейхуна Гаджибекова



Анар, Ариф Бабаев на съемках фильма “День прошел”



На съемках фильма “Юбилей Данте”. Слева Гюльбениз Азимзаде, Анар, Тогрул Нариманбеков, Наила Назирова, Рафис Исмаилова, Эльдар Кулиев



Вагиф Ибрагимову в роли Худаяра в фильме “Окно печали”

лись, все, о чем мечталось, что виделось, – судить не мне. Я же могу сказать лишь, что благодарен судьбе, которая еще более сблизила меня с подвижнической гаджибековской жизнью, с великим гаджибековским искусством, благодарен фильму, который еще теснее приобщил меня к неповторимому гаджибековскому миру. Миру Прекрасного. Узеир Гаджибеков стал как бы неотъемлемой частью моего собственного существования. Я бесконечно благодарен этому гениальному человеку.

Музыка его бессмертна, уроки его жизни – бесценны.

1980-1985 гг.

ДОБАВЛЕНИЕ К ЗАМЕТКАМ “ПРИОБЩЕНИЕ К ПРЕКРАСНОМУ”.

Я хочу добавить несколько слов к этим заметкам, написанным 20-25 лет тому назад. Фильм “Узеир Гаджибеков. Аккорды долгой жизни” был снят в советское время и, естественно, несколько значительных моментов занимающих важное место в биографии композитора, не могли тогда, по цензурным соображениям, найти отражение в картине. Нельзя было, например, осветить деятельность Узеира Гаджибекова в годы независимой Азербайджанской Республики (1918-1920), одним из видных деятелей которой он был, то, что Узеир бей состоял членом партии “Мусават”, редактировал газету “Азербайджан”, где публиковались резкие антикоммунистические, антисоветские материалы. Наконец то, что он написал музыку к гимну независимого Азербайджана. К этому ряду запретных в те годы тем, относится и то, что Узеир бей был автором очень популярной в Турции песни “Волновалось Черное море” на слова Ахмеда Джавада, как и то, что его брат Джейхун был эмигрантом в Париже.

И даже факты, так сказать “обратной направленности” оказались так сказать “за кадром”. Например, то, что Сталин и руководители Советского государства были на московской премьеры оперы “Кероглы”, горячо поздравляли автора, Узеир бей встречался и беседовал со Сталиным, написал не только об этой встрече, но и создал кантату посвященную “вождю народов” – все это было “непроходимо” в те годы. В фильме не нашел отражение даже тот факт, что Узеир бей, бывший член “Му-савата” в нарушение всех правил, по личному указанию Сталина, был принят в члены партии большевиков, минуя необходимый кандидатский срок.

Сегодняшние “санкционированные смельчаки” могут спросит: Если все это невозможно было отразить, зачем же вы сняли этот фильм. На этот вопрос есть простой ответ: Величие Узеир бея не в перипетиях его политической и обществен-



Сиявуш Аслан и Вагиф Ибрагимовлу в фильме “Окно печали”



Кадр из фильма “Окно печали”, маленький Джалил со своим другом Ахмедом



Фаخرaddin Манафов в фильме “Окно печали”

ной жизни, а в его гениальной музыке. И нашей задачей была в течение трех часов – срок длительности фильма – рассказать и показать зрителям, не только Азербайджана, но и всего Советского Союза, творческое лицо композитора. Чтобы прозвучали большие фрагменты из его музыкальных произведений, чтобы зритель увидел в каких условиях и как они создавались, с какими трудностями сталкивался автор, кто были его друзьями и сподвижниками или недоброжелателями, врагами, какова была среда, в которой он существовал в разные периоды жизни. И с этой задачей, думаю, мы справились. Двухсерийный фильм демонстрировался по Первой про-



Мараим Фарзалибеков в роли учителя Гасанова в фильме “Окно печали”

Но должен сказать, что в одном мы все же “обманули” бдительную цензуру. В фильме есть и образ брата-эмигранта Джейхун бека, хотя и не называется его имя. Историческим фактом является то, что на премьере оперы “Лейли и Меджнун” роль Ибн Салама исполнил Джейхун Гаджибеков. В нашем фильме



*На съемках фильма “Окно печали”.
Анар, Лейла Шихлинская*

грамме Центрального телевидения и гости, приехавшие на юбилей композитора в Баку, в своих выступлениях часто ссылались на факты из этого фильма, хотя и не всегда называли саму картину.

И сегодня, спустя 25 лет после создания фильма, когда он часто демонстрируется по азербайджанским телеканалам, мы с тоской смотрим на пейзажи временно потерянной нами Шуши, испытываем неизбывную боль, видя неповторимые красоты родного, оккупированного врагами Карабаха, с грустью вспоминаем Секили булаг, Джыдыр Дюзю и в то же время упиваемся голосами “Карабахских соловьев”, которых, увы, мы тоже не уберегли, наслаждаемся уникальными кадрами и пением замечательного ханенде Кадира Рустамова.



На съемках фильма “Окно печали”

актер исполняющий роль Ибн Салама на сцене, все время находится и среди создателей первой азербайджанской оперы. В то время этого никто не мог заметить. Заметил лишь один человек – консультант нашего фильма Ниязи. Когда я показывал ему фильм, он вдруг наклонился к моему уху: - А ты знаешь кто исполнял роль Ибн Салама на премьере? Джейхун бек.

- Знаю, – сказал я и мы больше не возвращались к этой теме. И так все было понятно.

3 декабря 2005 г.

Каждая тема, каждое содержание требует своего жанра, своей формы. “Аккорды долгой жизни. Узеир Гаджибеков” – это музыкальный фильм и в то же время фильм-эссе, с размышлениями о жизни великого композитора. (Эту функцию “размышляющего” выполняет в картине Ведущий) Или, если я решил написать сценарий фильма “Деде Горгуд”, то это потому, что я видел воплощение этого любимого с детства дастана, в первую очередь, в кино. Не в романе, не в пьесе, а именно в кино – в моем воображении дастан оживал как экранное произведение – широта просторов, кони, мчащиеся по степи, разноцветные палатки, – вся эта походная жизнь виделась на натуре, без декораций и интерьеров. Хотя в фильме по необходимости, были съемки и в павильонах, но основное действие там все же происходит под открытым небом. Я благодарен режиссеру фильма Тофику Тагизаде за большой труд, потраченный на фильм “Деде Горгуд”, но все таки лишь отчасти могу считать этот фильм своим, потому что, многое мне виделось по другому. Я, к примеру, был против того, чтобы он снимался на лоне красивой природы в Пиргулях. Я предпочел бы суровые пейзажи Гобустана или Нахчывана, которые, на мой взгляд более соответствовали духу дастана. Когда Тофик поехал на озвучивание фильма в Москву, мне пришлось по его же просьбе, доснимать несколько видовых кадров в Нахичевани. Мы поехали туда вместе со вторым оператором Варновским (Главным оператором-постановщиком был Расим Исмаилов) и сняли несколько кадров в раз-



На съемках фильма “Окно печали”. Слева Лейла Шихлинская, Анар, оператор Гусейн Мехтиев, Насиба ханум Зейналова



На съемках фильма “Жизнь Джавида”

сериу фильма Тофику Тагизаде за большой труд, потраченный на фильм “Деде Горгуд”, но все таки лишь отчасти могу считать этот фильм своим, потому что, многое мне виделось по другому. Я, к примеру, был против того, чтобы он снимался на лоне красивой природы в Пиргулях. Я предпочел бы суровые пейзажи Гобустана или Нахчывана, которые, на мой взгляд более соответствовали духу дастана. Когда Тофик поехал на озвучивание фильма в Москву, мне пришлось по его же просьбе, доснимать несколько видовых кадров в Нахичевани. Мы поехали туда вместе со вторым оператором Варновским (Главным оператором-постановщиком был Расим Исмаилов) и сняли несколько кадров в раз-

ных уголках Нахчывана. Когда Тофик увидел эти кадры, он к его чести признался, что надо было всю картину снимать там.

Порой режиссерам приходят в голову весьма странные мысли, но в конце концов они оказываются оправданными. Во время съемок фильма “День прошел” Ариф Бабаев жаловался Вагифу Самедоглу: “Анар ничего не написал в сценарии про лошадей (?!)”. Он попросил оператора Расима Исмаилова снять проход медлительных цирковых лошадей по сонным мокрым от дождя улицам города в легкой предрассветной дымке. И эти кадры органично вошли в фильм, навевая грустные ностальгические чувства.

В кино главное лицо – режиссер. Я очень доволен, что “Юбилей Данте” мы сняли сообща с Гюльбенюз Азимзаде – это наш совместный творческий продукт. Но два фильма, которых снял я один, самостоя-тельно – это сугубо мои собственные авторские фильмы. Это “Аккорды долгой жизни. Узеир Гаджибеков” и “Окно печали”.

Несомненно, в азербайджанском кино есть, допустим, 5, 10, 15 режиссеров профессиональнее меня. 15 пожалуй многовато, да и 10 тоже, но то, что есть хотя бы пять режиссеров, профессионально более подготовленных чем я, с этим спорить не буду. Но фильмы об Узеире Гаджибекове и “Окно печали” никто кроме меня снять на смог бы. Скажем и об Узеире и о Мирзе Джалиле кто-то мог бы снять фильмы получше моих. Но так, как я задумал эти картины (фильмы – эссе), мог их снять только я. В фильме об Узеире Гаджибекове нашло свое воплощение мое отношение к использованию документального материала, как доказательство достоверности образа, созданного актером, мое понимание специфики телевизионного жанра. Там есть манипуляция со временем, возвращение назад, остановка времени, комментирование событий Ведущим, – все это мое, это телевизионный жанр в моем понимании. Я написал этот сценарий применительно только к себе. В фильме есть, такой прием, который вначале озадачивал всех, кто его смотрел его и в Баку и в Москве, где мы его сдавали. Актеры, исполняющие роли Араблинского, Сарабского или Гаджибекова снимались на фоне современных мемориальных досок перед домами, в которых их персонажи когда-то жили. Цель была одна – мы разыгрываем эпизоды с актерами на реальном фоне бывших домов их персонажей. Неувязка со временем не так уж важна.

То же самое – мое личное, субъективное отношение и в фильме “Окно печали”. Коснусь хотя бы с актеров. Когда я вознамерился снять моего друга Вагифа Гасанова в роли Худаяра, многие недоумевали. Худаяр бек, по описанию его внешности Мирзой Джалилем, по справедливости виделся всем, кто читал его повесть, совсем другим. Но мне он виделся таким, каким и предстал в фильме. Худаяр, предстающий перед моими глазами – именно таков. Не толстый, кривоносый, внушающий отвращение тип, как это описано у Мирзы Джалиля, а его ненаружная а подлинная сущность – человек, иссохший изнутри, весь пропитанный злобой и жестокостью (каким и воплощал этот образ весьма симпатичный и обаятельный Вагиф Ибрагимоглы, согласно моей трактовке). Также и Мамедгасан ами мне виделся в воплощении Гасана Мамедова. А талантливый театральный режиссер Мараим Фарзалибеков в роли учителя Гасанова – он и есть учитель Гасанов.