

УДК 778.5с/р(09)<sup>«1960–1970»</sup>

DOI: 10.24412/2618-9313-2021-316-29-33

## «Эх, здесь бы электронную музыку поставить!» Съемки фильма «Неотправленное письмо» глазами студента

КРАСНОВА Г. В.

ORCID ID: 0000-0001-5747-4520



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

### Аннотация

В данной статье кратко исследуется история постановки фильма М. Калатозова «Неотправленное письмо» (1960). Вводится необходимый культурный и исторический контекст, который позволяет более точно оценить публикуемый текст: отчет литовского режиссера Гунара Пиесиса, посвященный его производственной практике на фильме «Неотправленное письмо». Текст подготовлен к публикации научным сотрудником Музея кино Г. В. Красновой и публикуется впервые.

### Ключевые слова

Советское кино, «Неотправленное письмо», Калатозов, Урусевский, мастерство кинооператора, Музей кино

UDC 778.5с/р(09)<sup>«1960–1970»</sup>

## “If only we could have some electronic music here!” The Shooting of the Film *The Unsent Letter* through the Eyes of a Student

KRASNOVA, G. V.

### Abstract

This article briefly analyzes the filming of Mikhail Kalatozov's *The Unsent Letter* (1960). The authors describe an important cultural and historical context that allows you to more accurately understand the importance of the text. The published report of Lithuanian director Gunar Piesis deals with his work practice on the film *The Unsent Letter*. The text has been prepared for publication by G. Krasnova, a researcher at the Film Museum, and is published for the first time.

### Keywords

Soviet cinema, *Unsent letter*, Kalatozov, Urusevsky, cinematographer's skill, Cinema Museum

Сегодня с момента выхода на экраны фильма «Неотправленное письмо» минуло шестьдесят лет. Постановочная и прокатная история проекта М. Калатозова и С. Урусевского оказалась полной коллизией: профессиональная критика и массовый зритель с трудом принимали инновационное визуальное решение, художественный замысел. Режиссер и оператор испытывали значительное давление общественности и СМИ, ожидавших от них после феноменального успеха «Летят журавли» очередного шедевра [3, с. 203–206]. Экспедиция также стала важным событием в профессиональной деятельности участников съемочной группы [2, 4, 5]. Смена художественного материала, литературной основы также оказалось кардинальной. За основу был взят рассказ В. Осипова, профессионального газетного журналиста, таким образом, основа, соответственно, отражала все особенности его профессионального стиля. Здесь нет необходимости специально останавливаться на истории сценарных версий, от литературного к режиссерскому сценарию. В свое время исследователь Г. Кремлев отмечал, что при подготовке фильма и режиссер, и оператор, и сценарная группа работали фактически как соавторы, что не могло не сказаться на художественной концепции. Как известно, на стадии предварительной разработки сценария возникли значительные технические трудности. Урусевский подробно описывает [2, с. 208], как к тандему автора рассказа Осипова и сценариста Г. Колтунова был привлечен драматург В. Розов. Вопрос сценария был поднят в критической прессе одним из первых. Показательна аргументация историка кино Кремлева и с точки зрения риторики, и с точки зрения экспрессивности стиля: «Мы упоминали трех людей, которые участвовали в написании сценария «Неотправленного письма», вспоминали так, как они приводятся в титрах и афишах, — без “индивидуального подхода”, а сразу всех, “чохом”. Но больше чем в каком-либо ином случае, здесь надо учитывать, что каждый из них — это какое-то “имя”, а не простое и покорное “слагаемое”, и что результат их общего авторства не есть “составное именованное число”. Здесь каждый входит в “сумму” с нарушением простых правил арифметики, входит с собственным, с особым мнением, то блокируясь, то споря с соавторами и нарушая добрососедский мир. Кто же и какие они?

Осипов — сугубо журнальный, очерково-публицистический; подчас звенья его замысла становятся короткими и прямыми, как газетные строки.

Розов — сугубо театральный; он остро чувствует сценичность, а в драматических эффектах больше всего ценит неожиданность, которую и подготавливает исподволь и заблаговременно.

Колтунов — сугубо экранный; он привержен жизненной правде, как съемочный объектив; он любит не броскую с виду,

а внутренне напряженную, тугую драматичность; всему, что рассчитано лишь на внешний эффект, предпочитает глубокую жизненную правду.

Каждый из них, имея двух других пристяжными, мог бы ходить в этой упряжке коренником, и никто, видимо, не хотел отказаться от этой возможности. Что же в итоге? Когда в соавторах согласия нет, то... Словом, если авторский триумvirат не состоялся, власть берет кто-то иной, четвертый. Этим иным стал дуэт режиссера с оператором» [3, с. 218–219].

Сегодня очевидно, что в целом культурный контекст — выпускаемые фильмы тех лет и визуальная стилистика не вполне соответствовали во многом инновационному мышлению Калатозова-Урусевского. Критика и зритель не были готовы и к столь сложному широкоэкранным зрелищному проекту, как «Неотправленное письмо». Здесь широко использовалась ручная камера, в том числе для съемки бегущих героев, — метод новый для советского кино тех лет. Внутрикадровый монтаж, глубинные многоплановые мизансцены, долгие планы-эпизоды, — все это требовало от аудитории высокого уровня визуальной культуры [3, с. 220–222].

Спустя двадцать лет исследователь Ю. Богомолов проведет параллель между «Неотправленным письмом» и «Ивановым детством», придя к выводу, что «в этих работах подвергается деконструкции традиционный лирический герой, соответствовавший прежней политической и социальной, довоенной, повестке: человек лишь часть целого, он — социальная функция, а не его внутренний мир. Следуя этим путем, герой де-факто уничтожает себя. В любом случае, исследователь подчеркивает характерный оттепельный тренд — государство, общество и всеобщее в противовес личности одного человека как единичного, уникального творения. «Иванова душа не вместила войны; сны и явь до предела поляризованы. И драматургически, и в изобразительном плане. Поляризовано личное и надличное. Сны — это абсолютная субъективность, это поэзия субъективности, это видение — мираж человека, которому уже никогда не вернуться сюда, в стихию личных чувств и образов. В снах Иван — вольный художник, поэт-лирик. В яви — строгий документалист... Запоминает, как было, с фотографической достоверностью. Его жизнь наяву — непрерывная борьба с собственными личными эмоциями и с личными чувствами других к нему лично. <...> Он, подобно героям “Неотправленного письма”, стремится лично к надличной функциональности. Быть разведчиком и только. Как Сабинин в своем подвиге — стать сигналом, посланным будущим, и все» [1, с. 193].

Смушение, вероятно, вызывала, прежде всего, неоднозначность, неопределенность статуса человека в фильме. Идея того, что природа равнодушна и враждебна по отношению к героям, более того, человека для природы просто нет, не соответствовала политической, социальной и культурной повестке тех лет. Разумеется, такая постановка проблемы сегодня вполне была бы актуальна в рамках целой группы жанров, но не во времена окончания «оттепели»<sup>1</sup>.

В свое время исследователь Богомолов в известной монографии о режиссере поставил во многом риторический вопрос о том, что кинокартина «Неотправленное письмо» еще не нашла своего зрителя, вернее, зритель этой картины все еще идет к ней. Видимо, зрители пришли к этой картине примерно в 2020-х гг. XXI в. Сегодня кинокартина Калатозова смотрится чрезвычайно современно, зрителя совершенно не смущают ни диагональные композиции, образованные стволами деревьев, ветками или иными объектами на переднем плане, массивно используемая ручная съемка, принципиальный интерес постановщика к эффектному высокобюджетному зрелищу, элементу триллера и т. д.

Урусевский в интервью отмечал, что, если бы был снят документальный фильм о том, как снимали «Неотправленное письмо», то реакция профессионального и непрофессионального зрителя была бы совершенно иной [6, с. 220].

Латвийский режиссер Г. Пиесис получил кинематографическое образование во ВГИКе, в мастерской А. Довженко. В 1958 г. студент пятого курса был направлен для прохождения производственной практики на «Мосфильм» в группу фильма «Неотправленное письмо». Его отчету, написанному по завершении практики, по глубине и информативности мог позавидовать любой журналист или киновед. И сегодня он представляет интерес для каждого, интересующегося историей советского кино. Преподаватель постановочного факультета ВГИКа И. Жигалко сохранила отчет студента в своем архиве. В настоящее время он находится в Музее кино (фонд 203, № 53). После окончания ВГИКа Пиесис вернулся в Латвию. Сначала работал как режиссер-документалист, а с 1971 г. стал ведущим режиссером игрового кино своей республики. К сожалению, прожил он недолго, скончавшись в возрасте 64 лет в 1996 г.

Урусевский не имел привычки ставить за камеру ассистентов [6, с. 228], поэтому у режиссера-практиканта Пиесиса, была возможность в качестве наблюдателя оценить работу мастера. Представление о напряженных творческих поисках в период съемок фильма можно в полной мере составить по публикуемому ниже тексту.

*Текст подготовлен к публикации научным сотрудником Музея кино Г. В. Красновой, печатается с сокращениями.*

## Литература

1. *Богомолов Ю. А.* Михаил Калатозов. М.: Искусство, 1989. 237 с.
2. *Виницкий Д. Э.* Из дневника художника-постановщика. М.: Искусство, 1980. 189 с.
3. *Кремлев Г. Д.* Михаил Калатозов. М.: Искусство, 1964. 243 с.
4. *Ливанов В. Б.* Помни о белой вороне. М.: Эксмо: Алгоритм, 2005. 315 с.
5. *Смоктуновский И. М.* Время добрых надежд. М.: Искусство, 1979. 239 с.
6. *Урусевский С. П.* С кинокамерой и за мольбертом. М.: Алгоритм, 2002. 397 с.

## References

1. *Bogomolov, Y. A.* Mihail Kalatuzov. M.: Iskusstvo, 1989. 237 p. (In Russian)
2. *Vinickij, D. E.* Iz dnevnika hudozhnika-postanovshchika [From the diary of the production designer]. M.: Iskusstvo, 1980. 189 p. (In Russian)
3. *Kremlev, G. D.* Mihail Kalatuzov. M.: Iskusstvo, 1964. 243 p. (In Russian)
4. *Livanov, V. B.* Pomni o belo j vorone [Remember the white crow]. M.: Eksmo: Algoritm, 2005. 315 p. (In Russian)
5. *Smoktunovskij, I. M.* Vremya dobryh nadezhd [A time of good hopes]. M.: Iskusstvo, 1979. 239 p. (In Russian)
6. *Urusevskij, S. P.* S kinokameroj i za mol'bertom [With a movie camera and an easel]. M.: Algoritm, 2002. 397 p. (In Russian)

<sup>1</sup> Достаточно указать на фильм «Выживший» (2015) А. Иньярриту, где точно также форма сложно связана с содержанием (картина снята с использованием внутрикадрового монтажа с последующей компьютерной обработкой материала). Главный герой действует в условиях не менее экстремальных, чем герои фильма Калатозова.

## ОТЧЕТ О ПРАКТИКЕ В СЪЕМОЧНОЙ ГРУППЕ РЕЖИССЕРА М. КАЛАТОЗОВА

## 5 КУРС РЕЖ. Ф-ТА

Начало моей производственной практики (июнь 1958) совпало с запуском картины «Неотправленное письмо» группы М. Калатозова (оператор Урусевский) на киностудии «Мосфильм». У меня появилась заманчивая возможность познакомиться с процессом создания фильма выдающимися мастерами советского киноискусства, проникнуть в «тайны» творческой лаборатории замечательных художников экрана. Я бесконечно ценил снятый ими накануне фильм «Летят журавли».

## СЦЕНАРИЙ

Я начал с того, что ознакомился с рассказом «Неотправленное письмо» молодого писателя, в прошлом корреспондента газеты «Комсомольская правда» геолога В. Осипова. В нем повествовалось о трагической гибели небольшого геологического отряда в Якутии, после того, как ими были открыты богатые месторождения алмазов. <...>

Яркие, обаятельные образы главных действующих лиц — советских геологов, лиризм и патетика, среда, дающая богатые изобразительные возможности — все это привлекло внимание сценарных отделов Киевской, Ленинградской, Свердловской киностудий, предложивших автору рассказа участие в экранизации. Также рассказом заинтересовались М. Калатозов и С. Урусевский. Они связались с автором и получили его согласие на экранизацию и привлечение к работе профессиональных сценаристов — Григория Колтунова и Виктора Розова.

<...> В глухой тайге высаживается геологическая партия. Руководитель Константин Сабинин (Иннокентий Смоктуновский), проводник Сергей (Евгений Урбанский), геологи Таня (Татьяна Самойлова) и Андрей (Василий Ливанов). Их задача — найти кимберлитовую трубку. Сезон подходит к концу, а следы алмазов так и не найдены. Между членами группы растет напряжение. И вот, наконец, Таня совершенно случайно обнаруживает месторождение. С чувством выполненного долга группа вызывает вертолет, чтобы лететь домой. Но в это время в тайге начинается пожар. Вертолет пролетает мимо, из-за дыма не заметив геологов. Пробираясь через горящую тайгу, группа теряет проводника Сергея. Тяжелое ранение получает Андрей. Константин и Таня вынуждены нести его на носилках. Не желая быть обузой своим товарищам, Андрей уползает в тайгу, чтобы умереть там в одиночестве. Начинается снегопад. Во время него Таня и Константин теряют друг друга. И когда, наконец, Константин находит свою спутницу, она умирает у него на руках от переохлаждения и голода. Он оставляет ее в снегу, а сам выходит на берег реки. Ему удается перебраться на проплывающую мимо лодину. На ней его замечает ищущий геологов вертолет. Он спасает умирающего начальника экспедиции. И когда врач пытается услышать стук сердца, Константин открывает глаза. Громким биением живого сердца Сабинина завершается фильм.

Я видел, сколько усилий было вложено в сценарий, пока он не получил приемлемую для режиссера форму.

## РЕЖИССЕР И ОПЕРАТОР

В кабинете Калатозова из большого серого конверта вынимается уже в который раз переписанная сцена смерти Тани. Калатозов читает ее вслух. Заметно возбужденный, он вопросительно поглядывает на Урусевского.

— Я ожидал, что будет более эмоционально, и стихи мне не нравятся, — отвечает Сергей Павлович.

На следующий день Урусевский принес с собой томик стихов Маяковского и перед началом чтения сцены громко зачитывает свое любимое «Товарищу Нетте — пароходу и человеку...»

Калатозов одобрительно кивает, но просит вернуться к тексту сценария.

Вдумчиво прочитывается каждая фраза, каждое слово... «Плывут тяжелые снеговые тучи. Мягко падает снег. Лужи покрывает тонкая корка льда. Наплыв. Ветки деревьев покрыты нежным белым пухом, грязи нет, везде лежит снежок. Сказочно красиво. Спящие в одном мешке Таня и Сабинин. Пар от их дыхания. Сабинин пошевелился, и Таня одновременно с ним открывает глаза. Они видят происшедшую перемену в природе. Молча смотрят на сверкающую белизну вокруг.

Сабинин: «Если бы Вы ослепли, я бы сказал Вам, что снег еще не выпал...»

Калатозов внезапно прекращает чтение и восклицает: «Какое великолепное сопоставление! Контраст трагизма положения героев и красоты природы... Сказочная красота природы и невыносимость положения людей, взятых ею в плен! Поэтическая сцена осознания своего безвыходного положения...»

Урусевский что-то чертит на страницах своего экземпляра и произносит:

«Очень красиво, когда снег медленно сыплется на землю... как бы рапидом» «Этот разговор должен быть шепотом», — говорит Калатозов. — «Если бы вы ослепли, я бы сказал вам, что снег еще не выпал».

Калатозов загорается еще больше: «Природу дадим, так сказать, внутренним восприятием — чисто субъективно. Вся история от первого до последнего слова. Снимем?! Да?»

Урусевский продолжает что-то чертить огрызком карандаша и говорит:

«Снять можно, если не связываться с крупными планами...».

Время от времени он что-то пишет и рисует на страницах своего экземпляра сценария.

Особо оговаривается момент смерти Тани.

Калатозов: Стук сердца должен утихать.

Урусевский: А я думал наоборот...

Калатозов: Ни в коем случае! Разница между финалом и этой сценой в том, что здесь умирающее сердце, а у Сабинина — живущее.

Урусевский: Согласен! Надо снять с качалки, как идет Сабинин.

Урусевский: Правильно! Весь кусок делаем с точки зрения Тани. Аппарат на ней. Тогда будет без дураков!

Калатозов: Она видит, как Сабинин ее поднимает, несет. Все показано с ее точки зрения.

Урусевский: В какой-то момент у нее запрокидывается голова...

Калатозов: И он, и она слышат стук сердца... Эх, здесь бы электронную музыку поставить!

Урусевский, как всегда с неопределенной интонацией вставляет:

«Метель через солнце — на инфра...»

Они долго рассуждают о музыке. Урусевский рассказывает о поразительном впечатлении, которое на него произвел 2-й Концерт Рахманинова в исполнении автора, вчера услышанный им по радио.

Внезапно Калатозов вспоминает, что надо обязательно съездить в Институт звукозаписи, чтобы, наконец, добиться «музыки ветра», прослушать результаты последних экспериментов.

#### М. К. КАЛАТОЗОВ

Уже с первых встреч Калатозов старался понять индивидуальность актера. В беседах устанавливается контакт, выясняются личные интересы, вкусы актера, в какой-то мере проверяется его соответствие данной роли. Естественно, более глубокое выяснение актерских данных происходит в дальнейших репетициях. На первых порах он ничего не пытается навязать актеру, ожидая предложений от него. Часто все становится ясно на первой репетиции.

В группе Калатозова мне понравилось соблюдение некоторых правил этики в организации просмотра кандидатов. Никогда при актере не говорится о вызове другого кандидата на эту роль. Соблюдается ясная, не грубая форма отказа, хорошо налажена организация показа актера режиссеру.

Во многом плодотворности деятельности режиссера-постановщика способствовала тщательно подобранная, трудоспособная творческая группа картины «Неотправленное письмо». И в этом огромная заслуга самого Калатозова, умеющего собирать вокруг себя трудоспособных людей.

«Характер это страсть. Надо играть ее» — часто повторял Калатозов.

В творческих спорах, беседах, анализируя каждый поступок, каждое слово в режиссерском сценарии, Калатозов добивается яркого и эмоционального представления актерами среды, мысли сцены, уточняет вместе с ними, изменяет и осмысляет, как бы проверяя видимое. Вот несколько запомнившихся мне примеров.

Урбанский: Я беспокоюсь, что зрители так и не полюбят нашего проводника Сергея. Вот собака — это хорошо!.. «Топай за мной» — тоже хорошо. Надо бы больше таких сцен, чтобы выстроить образ привлекательного человека.

Калатозов: Его характер надо строить на крайностях. Пока ищем причину его грубости.

Урбанский: Я говорю не о положительных, искренних моментах.

Калатозов: Там есть сцена с кошечкой. И потом надо обязательно укрепить линию дружбы Сергея с Сабининым. Он очень любит Сабинина. Он ему как нянька. Чем сильнее между ними дружба, тем сложнее отношения с другим членом экспедиции — Андреем.

Взаимоотношения между действующими лицами уточнялись постоянно. Часто на моих глазах происходили споры, возникали обиды и несогласия, но в основном эта борьба мнений приводила к желаемым результатам.

Иногда по отношению к Смоктуновскому Калатозов восклицал: «Да, он хочет Христом быть!»

«Иннокентий Михайлович, у Вас тенденция ко всему относиться очень серьезно. Я знаю ученого Капицу — крупного физика. Так это очень легкомысленный человек. Не надо показывать окружающим, что Вы центр мироздания. Ситуацию не надо усложнять. Не нужно в людях усугублять ощущение трагизма. Не перегружать героев многозначительностью, серьезностью». Прием контрастного сопоставления, как я мог убедиться, один из главных в творческой манере Калатозова. «Противодействие! Вот в чем искусство!» — часто говорит он.

Таня, найдя алмаз, плачет по поводу открытия, из-за которого они оказались среди этой негостеприимной природы. Рассуждая по поводу смешного и радостного, Калатозов говорит: «Радость никогда не придет, если Вы показываете довольного человека. Необходимо сочувствие. Когда на экране смеется актер, зритель не будет смеяться и т. д.»

Я обратил внимание, что Калатозов требовал от своих актеров знания профессиональных навыков людей, которых они играют. «Если вы не полюбите геологию, как таковую, то зрителям тем более будет на нее наплевать. Научитесь рыть шурфы, правильно держать кайло, профессионально рассматривать образцы породы. Если это не получится, весь эпизод раскопок полетит к черту». Он не только увещевал своих актеров, а пригласил на фильм консультантов-геологов, были организованы встречи с участниками геологических экспедиций.

Несколько лет назад, я познакомился с архивом С. М. Эйзенштейна. Меня поразило огромное количество зарисовок мизансцен, бесконечное количество вариантов композиции отдельных кадров, зарисовок деталей и портретов, сделанных в подготовительный период фильма «Иван Грозный». По этим рисункам можно было проследить весь творческий процесс создания выразительной мизансцены, яркого внешнего облика персонажа фильма.

Ничего подобного я не увидел у Калатозова. Он редко пояснял свою мысль рисунком. Зато очень внимательно, скрупулезно работал над каждой фразой, каждой репликой сценария, уточняя помногу раз диалог каждой отдельной сцены, сокращая, комбинируя, совершенствуя. И от каждой новой прибавленной им фразы содержание сцены, события становились нагляднее, рельефнее, выразительнее. На мой вопрос, почему он не зарисовывает будущие мизансцены, не ищет композицию кадра в рисунке, Михаил Константинович ответил, что не любит чертить умозрительные бумажные схемы, как другие режиссеры, а строит мизансцену вчерне, непосредственно через объектив. «Очевидно, это у меня от старой профессии оператора», — прибавил он, улыбаясь.

Импровизация и предложения со стороны актеров допускались лишь в репетициях вне павильона. В павильоне же он требовал от актера точного и четкого повтора разработанной мизансцены. Особенно после того, когда на его место садился С. П. Урусевский и уточнял композицию кадра и свет.

«В последнее время мы с Сергеем Павловичем увлеклись мизансценами с внутрикадровым монтажом. Часто их длина достигает больше ста метров. Зато это ограничивает количество дублей. Обычно мы не снимаем больше одного-двух», — как-то заметил Калатозов во время перерыва. Свидетельствую, даже при съемках такого сложного фильма, как «Неотправленное письмо», они обычно снимали по одному дублю.

Он рассказывал, что все картины до «Летят журавли», монтировал сам. И, когда это ему надоело, перешел к монтажу на съемочной площадке.

Однако на примере съемок «Неотправленного письма» я убедился, что для этого важна большая подготовленность актеров, мастерство владения телом, чувство ритма. Такие «монтажные съемки» доступны только хорошим операторам, каким был Урусевский, который не боялся динамического перемещения актера в кадре и выпадения его из освещения. Обычно операторы на это не соглашаются.

#### СЕРГЕЙ ПАВЛОВИЧ УРУСЕВСКИЙ

Кто-то на студии сказал о нем — «дотошный». Уже в который раз мы, следом за Урусевским перетаскиваем ящики с аппаратурой с одного места на другое в парке «Мосфильма» у пожарного пруда. Сергей Павлович ищет кадр для пробы фильтров. Ассистент не выдерживает и возмущается громко вслух: «Да кому эта красота нужна?» Сергей Павлович, спокойно отвечает: «А иначе на экран противно будет смотреть...»

Как-то Сергей Павлович внезапно прерывает беседу и выходит на балкон. В лучах заходящего солнца необычно освещено стоящее вдалеке белое здание. Оно загадочно вырисовывается на фоне черных грозовых туч. Он долго стоит, любясь на это явление природы. И обращаясь к вошедшему в комнату человеку, спрашивает: «Видал? Красиво!» Или внезапно обращает внимание на узоры от колес: «Смешные круги и зигзаги. Поляки любят такое снимать...»

Однажды в присутствии Урусевского я имел неосторожность высказать мнение, что последние алжирские пейзажи Марке напоминают лубок.

Неожиданно Урусевский вспылал: «Марке не трогай! В нем все хорошо». Я, конечно, не знал, что это был его любимый художник Сергея Павловича. Прежде чем стать оператором, Урусевский закончил Школу живописи. Его жена рассказывала, что в последние годы жизни он увлекся темперой и написал немало интересных картин.

Урусевский подарил мне свой экземпляр сценария с записями и рисунками на его страницах. Вот пример рождения приема в сцене воспоминаний о прошлом.

1. Крупный план вспоминающего. Глаза. Длинный НПЛ (метров 10). Двойное изображение.

2. Крупный план вспоминающего. Глаза (как в начале сцены)

Надо придумать, как появляются воспоминания. Это должно быть нефокусное чередование черных и белых пятен. Может быть, взять свилевое стекло и протаскивать его перед объективом (появятся движущиеся размазанные блики). Стекло отходит на задний план и появляется изображение Веры, жены Сабина. Она подходит к мужу.

Однако все эти записи Урусевский перечеркивает как неудовлетворяющие его.

Затем на экране мы увидим совсем другое изображение этой сцены.

Сергей Павлович никогда не удовлетворялся достигнутым, а продолжал искать.

\* \* \*

Я постарался проникнуть в «тайны» создателей «Неотправленного письма». Не знаю, смогу ли я использовать их в своей дальнейшей практике. Но встречу с этими удивительными художниками я запомню на всю жизнь.

1958 год.