

Б И Б Л И О Т Е К А

ISSN 0132-2095



ОГОНЁК

№ 10

1990



Мария Дементьева

НЕПРИДУМАННЫЕ
ИСТОРИИ
ПРО ТЕАТР И КИНО

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ПРАВДА»

БИБЛИОТЕКА «ОГОНЕК» № 10

Издается с января 1925 года

Мария ДЕМЕНТЬЕВА

НЕПРИДУМАННЫЕ
ИСТОРИИ
ПРО ТЕАТР И КИНО

Москва. Издательство «ПРАВДА»
1990

Мария ДЕМЕНТЬЕВА

Мария Юрьевна Дементьева родилась в 1960 году в Москве. В 1985-м окончила театроведческий факультет Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. С 1986 года работает в журнале «Огонек».

Автор многих статей по актуальным вопросам современного советского театра, публиковавшихся в «Огоньке», «Литературной газете», «Советской культуре», «Театральной жизни» и многих других изданиях.

Статьи, рецензии и беседы М. Ю. Дементьевой переводились на иностранные языки.

ОСТАЮСЬ СОВЕТСКИМ ГРАЖДАНИНОМ

Беседа с Андреем Михалковым-Кончаловским

— Режиссером из какой страны считать вас?

— Я всегда был русским и советским режиссером и продолжаю себя таковым ощущать. Хочу напомнить, что я — народный артист РСФСР.

Задам вам встречный вопрос: разве Анджей Вайда или Кшиштоф Занусси перестали быть польскими режиссерами, когда уехали работать в другие страны? Или Миклош Янчо — венгерским? Разве перестал быть итальянцем Бертолуччи, хотя живет он в Лондоне, а картину свою снял в Китае для американской компании? Во всем мире подобные вещи воспринимаются абсолютно нормально. Лишь у нас в отношении к советским людям, которым волею обстоятельств, судьбы поменяли страну «прописки», есть определенная двусмысленность. Все считают своим долгом спросить: «А когда вы приедете обратно?», «А вы вернетесь?», «Вы надолго к нам? Вы к нам?».

Когда стало известно, что я выбрал для постоянного жительства Францию, начались разговоры — Кончаловский остался. Тогда так говорили обо всех, оказавшихся в подобной ситуации. И я понимаю, откуда это взялось. Последние пятьдесят лет нас преследовало ощущение дальности Европы, недостижимости границы. Как ни парадоксально, но от Москвы до Владивостока гораздо ближе, чем до Варшавы, я уж не говорю — до Стокгольма, хотя лететь туда всего час десять. Утвердились такие понятия, как «пустили», «не пустили», «невъездной», замечательная формула: «Мы тут посоветовались и решили — не стоит вам ехать». И у меня, как у любого нормального советского человека, все время было чувство: когда я еще смогу выехать, когда еще «пустят»? Вот это ощущение, что кто-то может распоряжаться вами, решать за вас, меня лично угнетало ужасно. И если что-то и унижало меня в нашей системе, так это невозможность передвижения.

Конечно, я более счастливый, чем другие. Я был в числе немногих привилегированных, кто ездил за границу относительно часто — со своими картинами или в делегации. Но в этих поездках ты все равно зависишь. И если тебе понравился какой-то город, ты не можешь остаться

там даже на полдня больше, чем положено. Нужно специальное разрешение.

Вот эта невозможность передвигаться по земному шару ужасна. Ведь мы подходим к концу XX века, практически одной ногой в XXI.

— Но, наверное, невозможность свободного передвижения была не единственной причиной?

— Нет, я уехал потому, что мне хотелось путешествовать. Не потому, что у меня не было свободы творчества — я всегда в Советском Союзе делал то, что хотел. Всегда снимал картины — хорошие, плохие, с ошибками, — но которые я хотел, никто меня не принуждал.

Честно говоря, мне повезло. Я был женат на француженке, и у меня было легальное право на выезд из страны, получить которое тогда было очень трудно. Я женился очень давно, семнадцать лет назад, десять лет мы прожили здесь. У нас родилась дочка, которая стала жить в Париже. И я попросил многократную визу, чтобы ездить более часто. Мне отказали. Это было уже после «Сибириады». Отказало мне Госкино. И я решил — поеду на полгода. А потом подумал, что имею право на смену места жительства, и остался советским гражданином, постоянно проживающим во Франции.

— Значит, погнала вас туда только тяга к путешествиям... Вы сказали, что в Союзе всегда делали то, что хотели. То есть то, что вы хотели в творческом смысле, не выходило за пределы возможностей тогдашнего Госкино?

— Не все, что хотел, это не так. Я хотел снимать рассказ Платонова «Река Потудань», после «Аси».

— Вам запретили?

— Не было смысла даже разговаривать на эту тему. Я знал, что можно, что нельзя. Я предлагал несколько картин, которые были отвергнуты. О Че Геваре. Мне сказали: ты что, провокатор? Потом я хотел сделать картину о стачке. Опять не дали... Замыслов было много, но я не могу сказать, что нахожусь на кладбище своих идей. Я человек конструктивный. Многие говорили: обжегся и ушел от современной темы. Это не так, я очень хотел сделать картину о девятнадцатом веке. После «Аси» и «Первого учителя» я так устал от коровьего и овечьего помета, этих одежд... Мечтал: эх, снять бы что-нибудь в кринолинах! («Ася» еще не была запрещена.) И я собирался снимать «Где тонко, там и рвется» Тургенева. И когда «Асю» запретили, я не знал, чем все это кончится, меня вызвали и спросили: что я хочу снимать? Я ответил. И тогдашний главный редактор Госкино предложил: а не хочешь снять роман «Отцы и дети», «Вешние воды»? Я сказал: тогда давайте «Дворянское гнездо». Ну а «Дядю Ваню» мы с Кешей Смоктуновским на улице Горького придумали. То есть, в общем, я снимал что хотел. Другой вопрос, что когда картины принимали, шла жесточайшая борьба за кадры — что выбросить, что оставить. Особенно плохо было на «Сибириаде». Картину за-

крыли. Сказали, что надо ее переснимать. Я хотел сохранить замысел и многие вещи выбросил.

— А как вы сейчас относитесь к «Сибириаде»?

— Очень хорошо. Если бы я снимал ее сейчас, я бы только роль секретаря обкома изменил — сделал бы жестче. В этой картине мне не стыдно ни за что абсолютно. «Романс о влюбленных» — эта не получилась. «Сибириада» могла бы быть сильнее. Каждая эпоха отделялась хроникой, и замечательный режиссер А. Пелешьян мне смонтировал хронике смерти Сталина. Это вырезали. Ведь «Сибириаду» не выпускали почти год — бесконечные переделывания, поправки. И только когда в Каннах картина получила премию, она была вроде бы разрешена. Были разговоры — конъюнктура. Не знаю, в данном случае я делал искренне.

— За рубежом вы собирались продолжать режиссерскую деятельность?

— Для того, чтобы жить, надо зарабатывать. Наследства нет, рубли не обмениваются. Я пытался работать в первый год во Франции.

— Из Советского Союза вы уезжали режиссером с большим именем. Были ли вы известны там к моменту вашего приезда?

— Во Франции меня знали относительно хорошо: все мои картины там шли, только-только был успех «Сибириады». Но когда вдруг выяснилось, что я по каким-то необъяснимым для французов причинам переехал во Францию — ко мне стали относиться подозрительно. Дело в том, что для западного человека существовало только две категории советских людей, живущих там: или диссиденты, «невозвращенцы», или шпионы. К шпионам причисляли всех: торговых работников, дипломатов, сотрудников «Совэкспортфильма», то есть официальных лиц, работающих за рубежом. (Такого отношения давно нет ни к югославам, ни к полякам — у них выезд более свободный.) Поскольку я не был диссидентом (у меня были конфликты с Госкино, или власть имущими, и довольно сильные, и картина была запрещена, но я никогда не жаловался, считая, что это дело внутреннее), то я, с точки зрения французов, расценивался как агент. И когда я задумал картину с Симоной Синьоре, она сначала согласилась, но потом кто-то вызвал у нее подозрение, что я заслан подорвать ее карьеру... В общем, мне было туго. Рухнуло несколько постановок, хотя я писал сценарии с очень хорошим сценаристом.

Вообще надо сказать, что очень часто приезжающие из Восточной Европы режиссеры пытались начинать во Франции. Всем кажется, Париж — центр. И Форман, и Полянский, и Иван Пассер — волна чешского кино, которая уехала после 68-го года, — все они пытались остаться работать в Париже, и у них почему-то ничего не получилось. Возможно, оттого, что двери в Париже с восточной стороны не так открыты, как с западной. Вот после того, как я сделал несколько картин в Америке, теперь во Франции могу делать все что угодно: добро пожаловать.

А в Америку меня пригласил Джон Войт. (Он играл в таких известных картинах, как «Возвращение домой», «Полуночный ковбой».) Войт

смотрел «Сибириаду», «Первый учитель» и был чрезвычайно взволнован. Вообще я обрел много друзей после просмотра этих картин: Шерли Мак-Лейн, Джек Николсон. Так вот, Войт позвонил мне в Париж и спросил: «Не хотел бы ты работать для меня?» Это было просто счастьем! И он сделал мне первый контракт с компанией «Юниверсал», а потом «Коламбия», чтобы написать сценарии. Я их написал, и они не пошли. Затем прогорела и компания самого Войта...

Я пробыл в Америке уже почти год, и мне было довольно сложно. К этому времени моя личная жизнь изменилась, я остался один. Контракты мизерные... Я начал преподавать в университете киномраму, и было ощущение — вот-вот... У меня, конечно, всегда был обратный билет в Москву. Это делает положение человека там очень прочным.

— Дает чувство уверенности в завтрашнем дне?

— Точно. Обратный билет в Москву очень важен. Но не хотелось приезжать с поджатым хвостом, чтобы говорили: вернулся, потому что не получилось. Очень хотелось снять какую-нибудь картину. Мне предлагали о Хрущеве, о пражских событиях... Но это меня мало интересовало.

— И кроме того, такие картины сделали бы ваш приезд в Союз тогда невозможным.

— Тоже. Но, я вам скажу, я верил, я не думал, что не изменится здесь ситуация. Было ясно, что что-то произойдет. Кроме того, если бы мне предложили картину, которая была бы с этой точки зрения довольно рискованная, я бы ее все-таки сделал. При условии, что это не была бы картина о русских, которую надо снимать в России. Это бессмысленно, потому что в Америке надо снимать картины про американцев. Если я сейчас буду снимать о Рахманинове, то часть в Америке, естественно, логично будет снимать в Америке. Короче, те картины, которые мне предлагали, не имели смысла, были малоинтересны. И я предпочитал преподавать.

В общем-то жаловаться мне грех. Конечно, было тяжело. Но сказать, что я страдал, я не могу. Просто иногда было очень унижительно. Но это порой полезно. У человека, который пользуется определенным авторитетом в какой-либо среде, возникает по-прежнему всем рассказывать одно и то же: как уехал из России, кто я такой. А поначалу было совсем плохо: я ничего не мог доказать, потому что картин моих никто не знал. Америка — вообще страна очень малоинформированная, живут они на «острове». И если кто и знает советское кино, то это фанаты, синемафилы.

И вот я сделал первую свою картину на студии «Кеннон».

— Насколько мне известно, вы были первым, что называется, серьезным режиссером, который начал работать на студии «Кеннон», имеющей, прямо скажем, славу весьма неважную. Сотрудничество с ней было для вашей репутации весьма рискованным...

— Должен сказать, что свою репутацию я связью с ними довольно подмочил. Но мне было безразлично. Картина была для меня гораздо важнее, чем репутация. Мне нужно было делать кино, а не преподавать, причем то кино, которое я хотел. Компания в этом смысле дала мне карт-бланш. Видимо, решила изменить свою политику, начать производить престижное кино. Кстати, после меня «Кеннон» заключил контракты с Годаром, Дзефирелли, Франкенхеймером, Иваном Пассером, Гартмюллером — целая плеяда режиссеров сделала для них картины. Проблема «Кеннона» заключалась даже не в том, что они производили не очень хорошие картины, а в том, что не умели их прокатывать. Мои картины в прокате, за исключением каких-то европейских стран, прошли очень плохо. Сейчас я с «Кеннон» расстался.

...Вспоминая свою жизнь, я в основном вспоминаю солнечные дни. Всегда стараюсь найти позитивную сторону в любом явлении. И я бы сказал, что мне везло. С актерами, со сценариями. Повезло и там. И потом я не могу сказать, что я человек очень негибкий, который преследует фанатически одну «синюю птицу». Есть художники, которые работают над одной вещью, долбят в одну точку, и у них получаются определенного рода монументальные результаты — например, Тарковский. Я — человек, жадный до работы, берущий проекты легкомысленно, порой безответственно (потом думаю: как выкарабкаться?). Люблю несколько проектов сразу. Меня не преследует одна и та же картина. Я погружаюсь в абсолютно разные миры и от этого получаю удовольствие. Я должен делать картины о людях, которых очень люблю. Для того, чтобы любить, надо знать. И поэтому я несколько лет не мог делать картины на Западе. Ведь представления наши о Западе чрезвычайно поверхностны. Очень важно понять ментальность, комплекс психологических черт, которые определяют не только поведение человека, но и политическую структуру. Меня это давно уже занимало — несоответствие идеалов и понятий в разных нациях. И это было одной из причин, по которым мне хотелось посмотреть мир.

Я уехал в сорок два года. Я думаю, именно в это время человек однажды глядит на себя в зеркало и за спиной вдруг впервые видит тень с косой. И понимает, что уже не молод, уже пора что-то делать. Очень хочется до смерти увидеть результат своего труда. И поэтому очень часто к сорока годам человек принимает радикальные решения и меняет свою судьбу. Для меня отъезд как раз был таким поступком. Я хотел построить свою жизнь согласно своим представлениям.

— В каком городе вы сейчас живете?

— Я бы сказал, что живу между Лондоном, Парижем, Лос-Анджелесом и Москвой... Я работаю в Лос-Анджелесе, монтирую картины

в Лондоне, ставлю пьесы в Париже и готовлю картину в Москве. То есть живу там, где в данный момент работаю.

— Работая там, легко ли оставаться русским художником?

— Главный вопрос — выбора. То есть хочу ли я иметь успех, или делать, что хочу. Я всегда работаю для удовольствия. Конечно, хорошо, когда за это еще и платят. Я выражаю в своих картинах то, что я думаю, в формах, которые мне близки. Поэтому я должен сказать, что мои картины не пользовались большим успехом на Западе. Только в Союзе их понимают до конца.

А оставаться самим собой тоже ведь насильно нельзя. Человек с возрастом эволюционирует, изменяются определенные понятия. Думаю, изменился и я... Может, обеднил себя в какой-то степени, работая на Западе. Здесь было можно (не знаю, можно ли будет так работать сейчас, с переходом на хозрасчет, как мы в свое время) построить деревню, снять эпизод, потом построить деревню во второй раз и снять этот же эпизод через год. На Западе же надо быть абсолютно подготовленным, до конца. Здесь свои последние картины я бы снимал по-другому. У меня было бы больше свободы самовыражения. Я имею в виду не идеологической, а язык, синтаксис.

— Многие русские деятели культуры работают за рубежом. Создавалась ли, по вашему мнению, определенная традиция русской эмигрантской культуры?

— Мне кажется, что деление на наших и «ихних» искусственно. В XIX веке многие русские писатели, живя за границей, создавали произведения, которые мы проходили в школе, — хрестоматийную русскую литературу. В двадцатые годы произошел водораздел. Появилась стена. Люди, уехавшие туда, потеряли свою Россию. Рахманинов говорил: «России, которую я знал, не существует». Ему было очень трудно писать музыку, он потерял родную почву. У него экспроприировали все, во что он вложил деньги. Он очень любил свое гнездо, свое имение, его отняли. И Рахманинову пришлось уехать. Трагическая судьба... Трагические судьбы... Создали ли эти художники какую-то специальную ветвь? Я думаю, они продолжали быть русскими. Это связь непрерываемая. И, живя там, они, конечно, оставались частью России. Ведь и Прокофьев писал свои произведения в Париже, а теперь их считают неотъемлемой частью советской культуры. Цветаева, великая русская поэтесса, писала в Праге. Это все едино. И делить, повторяю, не надо.

Я думаю, что теперь становится гораздо важнее единство всех людей мира. От этого зависит судьба планеты, выживание человечества. И если мы об этом не будем думать, то через несколько десятилетий и борьба классов не поможет. Зачем, как сказал кто-то, грызть друг друга глотки из-за «единственного правильного пути»?

— Кстати, скажите, не беспокоит ли вас, что фильмы, созданные вами за рубежом, практически недоступны советскому зрителю?

— Очень беспокоит! Я мечтаю, чтобы эти картины были куплены и советский зритель их увидел. Я слышал, что такие возможности появляются.

Не так давно Госкино организовало просмотры моих картин. Дело в том, что мне в прошлом году исполнилось 50 лет. Это было большим счастьем, вышла «Ася», которая 20 лет была запрещена. Показ этих картин ознаменовал для меня исторический момент: я наконец перестал быть искусственно отрезанным. Наши отношения с Госкино стали естественными.

И судя по тому, как мои картины смотрели здесь, как реагировали, мне кажется, их примут с гораздо большим энтузиазмом, чем где-либо в мире. Потому что они русские. ...Как-то говорили: Кончаловский продался, занялся коммерческим кино. Это была странная реакция.

— А это не коммерческое кино?

— Абсолютно! Я никогда... то есть я был бы рад, если бы оно было коммерческое. Ведь это значит, что все люди хотят смотреть, что же в этом плохого? Я бы хотел разделить радость с каждым человеком, чтобы на мои картины миллионы стояли в очередях. Нет ничего печальнее для режиссера, чем видеть публику зевающей. Но, к сожалению, еще нужно, чтобы твои картины нравились тебе самому. И здесь весь вопрос: совпадет или нет...

Моя картина «Поезд-беглец» могла быть коммерческой. Она снята по сценарию Куросавы, великого художника, и у него это довольно коммерческий сюжет. Но там, по-моему, есть и глубокая философская концепция. Люди убегают из тюрьмы и попадают на проходящий поезд. Они на свободе. А поезд остается без машиниста. Машинист умер. И они на полной скорости несутся в этом поезде. Свободны они или нет? Вот вам относительность свободы. Для меня было честью снять этот сценарий, и я думаю, картина может охватить разные слои.

Питер Брук однажды сравнил великое произведение искусства с пирамидой, поставленной на острие. Поверхность этой пирамиды охватывает максимальное количество людей. Но чем глубже произведение, тем более узкая и просвещенная часть зрителей, я бы сказал, элитарная, понимает всю глубину. Великое произведение искусства, мне кажется, всегда многослойно. Поэтому я ориентирую себя на классические образцы.

— Однажды вас спросили, не хотели бы вы снять что-то подобное «Асе Клячиной». И вы сказали, что сейчас бы взяли тему более сенсационную: еще живые люди 20-х, 30-х, 40-х годов, и если бы вы что-то подобное делали, то об этом. Эти ваши слова были просто теоретизированием или подобные планы есть в действительности?

— Планы есть и были всегда. Меня очень занимало, что такое Россия, в том смысле, что... Вот когда вы читаете Достоевского, Чехова, какого-нибудь большого русского писателя, вы видите, что он свой народ любит не слепо. У каждой нации есть свои достоинства и недостатки.

У Чехова, например, есть такая фраза: «Когда в нас что-нибудь неладно, то мы ищем причину вне нас, и скоро находим. Это француз гадит, это жида, это Вильгельм. Это призраки, но зато как они облегчают наше беспокойство». Вот это очень свойственно русскому человеку — сваливать вину на тех, кто обладает властью. И очень часто находят «козла отпущения». Вот сейчас то, что происходило, сваливают на Сталина и на Брежнева. А я задаю себе вопрос: где же были русские-то люди? Где была нация, чем она занималась? Кто голосовал? Кто стучал? Кто расстреливал? Евреи? Иностранцы? Очевидно, что не только Сталин виноват в отсутствии свободы, но и сами люди, которые не сумели ее защитить.

У Чаадаева есть фраза: «Любовь к отечеству — прекрасная вещь. Но еще более высокая — любовь к истине». Или: «Я не научился любить свою родину с закрытыми глазами, с преклоненной головой, с запертыми устами. Я нахожу, что человек может быть полезен своей стране только в том случае, если ясно видит ее». И я думаю, что время слепых влюбленностей прошло. Теперь прежде всего мы обязаны родине истинной. И мне очень хочется сделать картину и о Рахманинове, и о сталинском времени. Понять природу: откуда вырос этот культ? Почему? Как взаимоотносятся власть и русский индивидуум?

И я готовлю сценарий о советской, очень простой семье, живущей во времена Сталина.

— Где будете его снимать?

— В Москве, на Мосфильме скорее всего.

— Как же вы будете работать с нашей пленкой и аппаратурой?

— Ну, пленку и аппаратуру, думаю, используя свои возможности, свои связи с Западом, я смогу достать. Важно написать правильный сценарий.

Человека переменить нельзя. За сто, двести, тысячу лет нация практически не изменилась. Есть этногенез — береза как жила, так и будет березой. Ее можно срубить, но корни останутся, и вырастет то же дерево. Так и люди. Человека нельзя освободить больше, чем он свободен изнутри. И для меня важно, как я могу человеку помочь понять самого себя. Понять, что он свободен больше быть не может и, может быть, не должен даже. Я вообще немного «съехал» на почве свободы, потому что это очень важный момент. И это меня интересует в картинах, которые я хочу делать здесь.

— Что вы думаете о столь часто обсуждаемой сегодня проблеме совместных постановок?

— Часто режиссер и группа хотят работать там, где есть заграничные поездки. Не волнует, хорош ли сценарий; важно поехать. Это состояние само по себе ненормально, оно, естественно, отражается на всей психологии совместных постановок. Если вопрос выезда перестанет быть таким острым и рубль станет конвертируемым, проблема пе-

рейдет в другую плоскость. Режиссеры будут заинтересованы сделать картину, которая принесет какие-то деньги, будет иметь успех.

Еще десять лет назад я писал в инстанции, что положение, при котором — я не говорю об Америке, но в Европе, где зарубежные картины смотрят с гораздо большим интересом, — наше кино известно только си-немафилам, ужасно. Мы загубили несколько удивительных возможностей для открытия им наших актрис — Самойловой, Чурсиной (американские компании предлагали им большие контракты). Что мы этим добились? Эти актрисы имели шансы стать международными звездами. Пускай бы они снимались в каком-нибудь голливудском барахле, но завоевали бы имя, при котором открываются и другие возможности. Люди, особенно в Америке, идут смотреть на звезду. И мы получили бы возможность американцам хотя бы приоткрыть, заявить о том, что русское кино не только бесконечно скучные картины с огромным количеством народа, ходящего слева направо со знаменами и справа налево — со штывками.

Я считаю, что надо стараться создать все возможности для наших артистов, наших режиссеров заключать контракты. Если есть шанс, его использовать. Учиться, проваливаться, но снимать там как можно больше. Еще и по другой причине: наши по-другому начнут мыслить, будут оценивать собственное кино в контексте мировой культуры. У нас же нет представления о стилистике, царит домашний сюрреализм. Смотрят по 16 раз картину Феллини и думают: сделаю лучше. Глядишь — и Феллини, и Антониони, и Бюньюэля, и Курасава — всех налепил в кучу, и сбивы времени тебе, и черно-белое, и цветное, и молчание по шесть минут... И думает, что таким образом забудет всех. Чем больше мы будем видеть другое, экспериментальное кино, тем больше будем становиться самими собой. К самому себе приводит только отсутствие изоляции.

— Конечно, совместные постановки в этом смысле дают шанс. А можно говорить о том, что путем этих постановок мы сможем завоевать мировой кинопрокатный рынок?

— Говорить так нельзя — «не до жиру, быть бы живу». Можно говорить о том, что у нас есть режиссеры мирового класса, которые абсолютно неизвестны на Западе. Вот, например, оба Шенгеля. Георгий сейчас будет снимать «Хаджи Мурата». Надеюсь, с американским и немецким капиталом, с хорошей пленкой, с роскошными костюмами. Сценарий должен быть сделан так, чтобы его смотрел весь мир. Может, пригласит де Ниро. Перед Георгием Шенгелем в первый раз открыта возможность рассказать о своем существовании всему миру. А для этого нужны средства, то есть совместная постановка. И мы сможем открыть другим странам, что тоже не пальцем деланные.

— А как вы относитесь к творчеству своего брата Никиты Михалкова? К его последней картине — «Очи черные»?

— С удивительным интересом. Я бы даже сказал — с определенной завистью. Это связано с обаянием, которое ему присуще и в жизни, и в творчестве. Его картины очень отражают его самого, они также

чрезвычайно обаятельны. Хотя с их философской концепцией иногда мне трудно согласиться.

— Ну да, вы как-то сказали, что вы западник, а он славянофил...

— Ну, это разделение... Пожалуй, скорее так: я западник, когда пересекаю границу СССР в нашу сторону. А когда выезжаю туда, то становлюсь славянофилом.

Так вот, мне кажется, что мой брат обладает исключительной кинематографической пластикой. Я могу у него учиться, как он пользуется общим планом. У него есть способность — редкая и заимствованная у больших режиссеров — сосредоточиваться на второстепенном в кадре: улететь за шляпой, например. Это тенденция, идущая от Чехова, и он ей пользуется виртуозно.

Что же касается его последней картины, «Очи черные», она вызвала много недовольства, я не знаю, с чем связанного. Я отношу ее к одной из картин, где он движется в определенном направлении. Мне не кажется, что это лучшая его картина. Лучшие — это «Механическое пианино» — лучший Чехов и «Пять вечеров». В них он удивительно сосредоточился, умерил себя, и там не было перебора, порой ему свойственного. Тем не менее я завидую его виртуозности, способности разводить мизансцены. Он каллиграф. Я же человек нетерпеливый, для меня есть сцены неважные и важные. На важной сцене я могу сидеть до опупения, потому что знаю, что тут сосредоточено определенное философское кредо, а «соединительную ткань» могу снять небрежно. Для Никиты нет неважных эпизодов. Он снимает каждый как самый главный. Я же мыслю по-другому, с возрастом все более полагаюсь на интуицию, чем на тщательную подготовку. Может, в этом режиссерская лень, а может, техника...

— Я хочу спросить о влиянии на вас Сергея Михалкова, вашего отца. Мне иногда кажется, что он сыграл большую роль в вашем духовном развитии, даже независимо от вас...

— Безусловно, родители накладывают огромный отпечаток, думаю, в любом случае. Нашим воспитанием в основном занималась мать. Живопись, музыка — все это было в доме благодаря ей. А отец... Я стал с ним сближаться в последние годы. У нас был период крупных разногласий, были споры. Но особенно близким он стал в последние десять лет, когда я сам состарился, стал отцом и начал понимать его проблемы.

Поэтому, чье влияние больше, я не могу сказать. В общем-то наша семья была построена на традициях больших русских семей. Уважение к старшим всегда считалось хорошим вкусом.

— Какие видятся вам проблемы в нашем сегодняшнем кинематографе?

— Сейчас большая проблема — что дали свободу. Снимают что хочешь. И все вдруг растерялись. Невозможно снимать только про тридцать седьмой год, просто, как арестовывать по ночам... Из этого кино не вырастает. Оно вырастает из оценки события.

И критики растерялись тоже. Раньше картину судили по тому, какие скрытые кукиши, идеи там видны. А когда оказалось, нужно судить не по идеям, а просто по искусству, выяснилось, что это трудно. Оказывается, для этого нужна культура. И для того, чтобы что-то сказать, надо иметь способность оценить. Нас не профессии надо учить, а культуре.

И еще я против того, чтобы, когда разрешали быть смелыми, все очень ретиво и легко стали смелыми. Теперь говорят, что некоторые режиссеры чуть не голодали в период Брежнева. Я не знаю, кто голодал, я этих людей не видел. И не правда, что голодал Тарковский. У него была тяжелая жизнь, картины запрещались, но он не голодал. Я знаю, были режиссеры, которым не давали работать. Но действительно трагическую судьбу имели двое: Муратова и Аскольдов. Но все равно, шестидесятые отменить нельзя. И что бы ни делал Бондарчук... Да, не все его картины равнозначны. Но за то, что снял «Судьбу человека», дальше он мог снимать бог знает что, и его нельзя сбрасывать со счетов. Поэтому наивно разрушение одного пантеона и замена его другим.

Мы коррумпированы все равно. Правильно сказал один режиссер в Ленинградском союзе: «Мы коррумпированы дружбой». Картина плохая, но мы никогда не ругаем, потому что снял друг. А как скажешь правду, он тут же становится врагом. Но может ли развиваться искусство, если не говоришь друг другу правды?

Важная вещь — терпимость. Если мы не научимся терпимости, мы никогда не научимся свободе. Есть замечательная формула: «Я ненавижу ваши мысли, но я отдам жизнь за то, чтобы вы имели возможность их высказать».

1988 г.

ДУЭТ ДЛЯ СОЛИСТОВ

Беседа с Екатериной Максимовой
и Владимиром Васильевым

- Екатерина Сергеевна, вы всегда были счастливы вместе?
- Ну... было всякое. Не все шло очень гладко и просто. Но если говорить по большому счету, то, конечно, наверное, да.
- Вы часто танцевали и с другими партнерами...
- Так же, как и Володя. Он танцевал и с Улановой, и с Лепешинской, и с Тимофеевой, и с Кондратьевой — партнерш у него было много. Случалось, что мы разъезжались по разным театрам, бывали спектакли, которые танцевала я и так и не танцевал Володя, и наоборот. И мне, я считаю, тоже повезло с партнерами. Я думаю, Володя со мной согласится: новый партнер, если это человек талантливый, очень много дает.

Но все-таки мы больше танцевали вместе, всегда возвращались друг к другу. Может, еще и потому, что много спектаклей готовили вместе. А это очень важно. Ведь есть большая разница между тем, чтобы войти в уже готовый спектакль и чтобы создавать спектакль с самого начала. В первом случае, даже с новым партнером, твоё исполнение получает новые краски, нюансы, новое эмоциональное воздействие, но все равно это крупицы. Если же ты готовишь спектакль с самого начала, ты строишь дом с фундамента, складывая его из многих кирпичей. И такая работа всегда глубже откладывается, входит в сознание. Танцуя вместе, мы многое друг от друга получали. И жизнь, и сцена приносили особое взаимопонимание... И хотя партнеры у меня были прекрасные, сильные танцовщики, получалось, я бы сказала, как в жизни. Ведь можно встречать много замечательных людей, с которыми очень интересно общаться, но продолжать всю свою жизнь жить с одним человеком.

— Вас называют самой гармоничной парой в мире. Как достигается гармония? Что это — техника, духовное единство?

— Может, это дух, понимание друг друга... Техника, безусловно, но это само собой разумеющееся, это входит в профессию. В танце, когда ты чувствуешь руки партнера и он чувствует тебя, происходит такое слияние, когда публика уже перестает замечать технику. Мы всегда стремились к этому. Но мы никогда не считали, что совершенство достигнуто только какими-то техническими вещами. Искали, что можно дать зрителю еще и эмоционально, духовно.

— Почему сейчас на сцене Большого театра вы танцуете только «Анюту»?

— Такое условие нам было предложено дирекцией театра после того, как нам сказали, что мы не прошли конкурс, и вывели нас на пенсию.

Впрочем, все это было довольно странно. В положении Министерства культуры есть пункт, что на конкурс можно представлять не всех, в том числе не участвуют в конкурсе отсутствующие, находящиеся в командировке. Присутствие на конкурсе необходимо: человек имеет право высказать какие-то претензии, пожелания и, в свою очередь, выслушать руководство. На конкурсе, который мы не прошли, ни нас, ни Плисецкой, тоже выведенной тогда из труппы, не было. Из театра нас исключили в наше отсутствие и, когда мы вернулись в Москву, поставили перед фактом. И сказали, что с нами заключен договор. Но, как я понимаю, слово «договор» предполагает двусторонность. Иначе это уже условия. И вот нам сказали, что мы можем несколько раз станцевать «Анюту». И я станцевала пока три спектакля, но ничего не подписывала. И не потому, что это условие унижительное, не в этом дело. Какая-то этика в человеческих взаимоотношениях, и в том числе во взаимоотношениях руководства театра и артистов, должна быть. Я понимаю, что система вывода на пенсию артистов балета через двадцать лет после начала работы вполне разумна, и такой порядок существует во многих странах.

С артистами же, которые театру нужны, он может заключить договор. Но, мне кажется, с имеющими репертуар артистами этот договор должен быть заключен на разумных объективных условиях.

Кроме того, я не могу согласиться с тем, как при конкурсе оценивались артисты. Если, например, Плисецкой в характеристике пишут, что она в таком-то году окончила школу, пришла в Большой театр и за время работы в нем станцевала такие-то балеты и к переизбранию не рекомендуется,— это вызывает довольно странные эмоции... Разумеется, к актеру можно относиться по-разному, можно любить его больше или меньше, но свести всю творческую деятельность Майи Плисецкой к тому, что станцевала «Лебединое», «Дон Кихот» и т. д., и не найти ни полслова про то, как она это станцевала... Наверное, и в адрес Плисецкой, и Лавровского, и Тимофеевой, да и в наш что-то можно было сказать и по-другому. Хотя бы «спасибо».

Тут мы прервали разговор — пришел Владимир Викторович Васильев. Продолжили мы уже втроем.

— Отчего вы в последние годы так любите работать за рубежом?

В. В. — Нам нравится работать там, где хотят, чтобы мы работали. Кстати, танцевали мы и в Казани.

— То есть если бы была возможность больше работать здесь...

В. В. — Времени бы не хватило работать там. Естественно, что профессионалу хочется работать с самыми лучшими исполнителями. Неужели в театре Сан-Карло труппа лучше, чем в Большом?

А вот спектакли наши ездят за рубеж гораздо хуже. Когда в свое время туда приглашали «Макбет», переговоры длились полгода, и все было «нельзя». А потом Минкульт поставил условие: «Макбет» поедет, если возьмут и «Ромео и Джульетту» Григоровича. Сейчас, конечно, подобные вещи доказать уже трудно... А вот когда «Анюту» в Париж пригласили, мы поехали... с Рижским балетом. Большой отказался, мотивируя тем, что в Москве должна идти работа у Григоровича над «Болтом», и если поедет «Анюта», «Болт» не состоится. И «Анюта» поехала с другой труппой. Правда, «Болт» не состоялся все равно...

— А когда и из-за чего произошел ваш разрыв с Григоровичем?

В. В. — Трещина образовалась после обсуждения репетиции спектакля «Иван Грозный». Надо сказать, что до этого мы с ним довольно часто спорили в репетиционных залах, и, несмотря на то, что порой эти споры носили довольно жесткий характер, мы всегда мирились. Это было естественно: мы дружили, доверяли друг другу, и в конечном счете все шло на пользу делу. И до сих пор не понимаю, в чем, собственно, состояла моя вина в тот раз. Может, все началось из-за того, что Юрий Николаевич — человек ранимый, а я высказался критически публично, что тогда было совсем не принято.

Е. М. — Обсуждения всех спектаклей, которые создавал Юрий Николаевич, всегда проходили триумфально, мнение было едино. И наше отношение к Юрию Николаевичу тоже было самое хорошее. Мы

участвовали в его постановках, болели этим. И то, что в молодости, в период становления мы встретились с таким художником и не просто танцевали в его спектаклях, а именно создавали их, творили вместе с ним, было большим счастьем. И, может, именно из-за того, что ставили его творчество очень высоко, хотели видеть своего балетмейстера идеальным.

В. В. — А замечания мои были такие. Я сказал, что, кажется, в этой постановке Юрий Николаевич повторяет себя, что массовые сцены в «Иване Грозном» напоминают массовые сцены из «Спартака».

Е. М. — Отрицания спектакля вовсе не было, наоборот, в целом он понравился, и Володя сам потом его танцевал. Просто заметил, что в спектакле есть определенные недостатки.

В. В. — Но, поскольку это было сказано во всеуслышание, я очень скоро понял, что поставил себя этим выступлением в несколько странное положение. Как бы противника Юрия Николаевича. И — пошло... Юрию Николаевичу доносили все, что я говорил в кулуарах. Очень хорошо помню, как я однажды сказал, что, кажется, в его творчестве началась деградация. Ему донесли, и окончилось это всплеском неприятия меня. Григорович даже перестал ходить на репетиции «Ивана Грозного», когда я входил в эту роль — а ведь создателем спектакля был он сам! — и я репетировал с Галиной Сергеевной Улановой. Каждая моя вольность в штрихах к роли уже стала восприниматься как вмешательство в позицию художника. До этого никто никогда не делил, кто и что привносит в создание той или иной роли.

Е. М. — Создавать вместе с ним для нас было вполне естественным. И мы полагали, что все так и осталось, продолжали жить с этой установкой. А выяснилось, что надо меняться, подделываться под руководителя...

В. В. — Ну, а после «Ангары», которую я раскритиковал гораздо резче, назвал спектаклем фальшивым, шагом назад в творчестве Юрия Николаевича, стало значительно хуже. Начали привешивать ярлыки: оппозиция, инакомыслящие и т. д. Стали говорить: они молчали, пока Юрий Николаевич с ними работал, а теперь мстят за то, что он их «не видит»...

Е. М. — Прости, в той же «Ангаре» ты еще танцевал. Просто любая критика уже воспринималась как дикая крамола. «Ангара» была объявлена первой попыткой создать в Большом театре советский спектакль. (Несмотря на то, что до этого были и «Геологи», и «Таня», «Красный мак», «Партизанские дни».) Но все эти спектакли оказались как бы забыты, и решено, что советская хореография началась с Юрия Николаевича и кончается им же. И если сейчас спросить у молодежи, она скажет то же, уже никто и не помнит, что было и что-то еще... Конечно, можно по-разному относиться к тем спектаклям: какие-то из них были лучше, какие-то хуже, но вот так взять и вычеркнуть работы и Захарова, и Лавровского нельзя. Это же становление нашего советского балета...

В. В. — Более того, первые успехи за рубежом, то, с чего начался Большой балет.

— А в чем заключался секрет успеха Большого балета? Какие качества создали ему мировую славу?

В. В. — Можно сказать совершенно определенно, что балет Большого оказал огромное влияние на развитие мирового хореографического исполнительского искусства прежде всего тем, что в нем была масса характерных танцев, была жизнь. Именно здесь были большие актерские удачи, благодаря которым в балетах возникали большие человеческие судьбы. И, конечно, большая драматургия.

Е. М. — И это их поразило. Западный балет, может, в чем-то был и сильнее. Возможно, они дольше стояли на пальцах, кто-то делал больше пируэтов. Но то, что средствами балета можно так глубоко решать драматические произведения, так говорить языком танца, стало открытием. И Запад тут же это взял, стал осваивать, развивать. Мы же от этого отказались.

— Это нанесло ущерб престижу Большого балета?

В. В. — Знаете, когда Большой приезжает за рубеж, все равно публика ломится и труппа получает хорошие рецензии — за исполнительское мастерство. Но это исполнительское мастерство, мне кажется, идет в каком-то едином ключе. Проблема в том, что за многие годы, почти двадцать пять лет, создалась ситуация, при которой балет Большого театра стал как бы балетом Григоровича. То есть театром одного человека.

Е. М. — Произошло это постепенно, на наших глазах. Сначала это подразумевалось, что называется, давали понять, а потом в один прекрасный день мы обнаружили, что Большой балет — это Григорович.

В. В. — Думаю, что здесь кроется причина сегодняшних и будущих неудач. Может ли вообще быть театр Григоровича? Бесспорно. Это талантливый человек, и он имеет полное право на создание собственной труппы. Создали же свои школы, труппы, направления Баланчин, Бержар, Ролан Пети, Киллиан, ставшие театрами одного режиссера.

Е. М. — Можно вспомнить и Якобсона, который предпочел создать свою труппу. Его приглашали в Кировский театр, но он отказался, понимая, что не имеет права превращать Кировский театр в балет Якобсона. Потому что традиции Кировского театра подразумевают совсем другое, так же как и Большого.

В. В. — Это театры с давними традициями, которые складывались не один век, исполнительскими, режиссерскими, дирижерскими, — и эти традиции обязательно должны поддерживаться, сохраняться. И такие театры, как Большой, Кировский, Гранд-Опера, Ковент-Гарден, — коллективы, известные всему миру, должны иметь в своем репертуаре в идеале все то лучшее, что накоплено мировой хореографической мыслью. Работать в разных направлениях, естественно, с основным упором на свое, национальное.

Е. М. — Уникальность положения Большого еще и в том, что, чем он всегда и поражал за границу, этот театр имеет возможность собирать всех «звезд». Сила Большого всегда была именно в созвездии талантов, индивидуальностей. И все имели своих поклонников, потому что кто-то шел на Уланову, кто-то на Лепешинскую и так далее, но все они составляли Большой театр.

В. В. — Сегодня можно сказать: а разве сейчас на сцене Большого мы не видим танцоров мирового класса? Это сегодняшние «звезды», они есть и танцуют. Но их исполнения не стали открытиями, зачастую они сумели лишь повторить то, что было сделано их предшественниками, и сделано, простите за нескромность, лучше. Они ратуют за эти спектакли, но не понимают, что в искусстве необходимо сказать свое слово. Доказать, что действительно способны занять первенствующее положение в советском хореографическом искусстве, способны развивать его...

Е. М. — Любое повторение есть лишь повторение. Конечно, сказать, что в труппе Большого нет хороших артистов, было бы неправильно. Они есть. Но их нужно раскрывать и подавать. Актер, оттого что у него есть данные, еще не актер. Неповторимость Большому придавали индивидуальности. Конечно, возможно, теперь в театре думают по-другому. И актеров устраивает, когда тот же Григорович объявляет на общем собрании, что ему не нужны «звезды», не нужны актерские индивидуальности и он предпочитает работать с посредственностями. Уже не знаю, кому это в укор: нам — мол, выйдите вон — или тем, с кем он работает...

— А что представляет собой танцевальная школа, которой всегда славился Большой? Она претерпела какие-то изменения?

В. В. — Большой никогда не славился чисто классической школой. Ему всегда противопоставлялся Кировский как образец русского чисто классического танца. Большой же в этом смысле был всегда несколько более раскрепощен, анархичен, если можно так выразиться, «грязноват» в исполнении чистой классики. Но у Большого всегда оставалось необыкновенное качество: это всегда был театр живой, исполнительский. Сейчас грань между Большим и Кировским почти стерлась, уже трудно сказать, где московская, а где ленинградская школа. И Кировский очень много взял от московской школы, и лучшие педагоги, лучшие силы Ленинграда пришли в Большой. Взаимовлияния неизбежны, мы не можем запереться в стеклянной коробке. И это естественно.

Проблема в другом. Те традиции, которые долгое время в Большом культивировались — вот это актерское раскрепощение, эта свобода, необыкновенная кантилена, незасушенность исполнения, — как ни странно, уходят.

Е. М. — Потери традиций, которые произошли в искусстве Большого театра, очень видны на «Дон Кихоте». И даже если великолепные Китри и Базиль прекрасно сделают все свои вариации, все равно того спектакля, что был прежде, не будет. Полностью ушла заволаживающая

атмосфера игры, которая была в нем. Помню, как репетировал массовые сцены режиссер Поспехин. Каждый здесь был актером, со своей задачей, с четкой мизансценой, каждый — из всей огромной массовки. «Дон Кихот», перекроенный, высушенный, уже не имеет ничего общего с той жизнерадостной постановкой Горского и Петипа, которую мы застали когда-то.

В. В. — Действие в «Дон Кихоте» происходило в лучших традициях Большого. Ведь на хореографическое искусство колоссальное влияние оказал русский драматический театр. Не случайно труппы Большого и Малого театров когда-то были единой и балетные актеры участвовали в драматических спектаклях, а актеры Малого — в балетных. Это тоже создавало традицию. Воспитанники с детства видели перед собой старшее поколение, его лучших представителей, дышали с ними одним воздухом, существовали рядом на сцене. Это касалось и Щепкинского училища, и хореографического. Раз в три-четыре недели ученики обязательно бывали в театре, и это была школа театрального искусства, именно сценического, а не механического заучивания движений, которое входило в учебную программу. Во многих балетах старого репертуара — возьмем и «Золушку», и «Красный мак», и тот же «Дон Кихот» — было занято много детей, и они привыкали к сцене с детства.

Конечно, от того, как учат, как принимают в театр, зависит много. А претензии к хореографическому училищу сейчас предъявить можно. Я не хочу сказать, что они выпускают совсем непрофессиональных людей, но брака очень много. И я вижу, как к нам в театр наряду с совершенно замечательными танцовщиками приходят люди, которым заниматься этим искусством вообще противопоказано. Причем не только в Большом театре, но и в любом провинциальном. Как они сюда попали? В большинстве своем из-за влиятельных пап и мам, которые работают здесь, в театре, или где-то еще. И их сначала берут в школу, а потом в театр. Конечно, я не распространяю это на всех — работали же в театре отец Фадеечева, Лиены, Ветрова, и их сыновья доказали, что должны этой профессией заниматься. Слава богу, что у них это семейные традиции, что это династия. Но все же, мне думается, именно для таких династий отбор должен быть жестче, чем обычно. Страшно, когда ребята видят, что те, кто хуже, попадают в Большой, а они — нет. И в результате мы в Большом никогда не знаем, кого посылать на конкурс. А рядом Классический балет регулярно из выпускников того же хореографического училища присылает на конкурсы мальчиков, которые занимают первые места. А ведь именно Большой призван собирать все лучшие силы, на то он и Большой... Мы все время говорим — флагман, а за флагмана нам очень часто становится стыдно.

— В последнее время часто обсуждается проблема сохранения классического наследия в репертуаре балета Большого театра...

В. В. — Весь славный период советского хореографического искусства уже сейчас может быть занесен в Красную книгу. Мы не имеем

практически ничего. Я часто говорю об экологии человеческих, духовных ценностей, и это напрямую относится к ценностям театральным, которые также нуждаются в охране.

Конечно, можно коллекционировать то, что сделано нашими предшественниками. Можно пойти по другому пути. Когда-то, в дни нашей молодости, когда мы были с Юрием Николаевичем абсолютными единомышленниками, мы говорили на эту тему. И тогда еще он сказал: а что, наверное, правильно, время проходит, спектакль умирает, рождается другой. Но тогда остро встает вопрос о традициях. Где они? Наше искусство отличается от других тем, что произведения могут очень быстро устаревать, но по прошествии длительного времени опять становиться откровением. Но здесь вопрос. Вот «Жизель». Почему она жива? Потому, что не уходит из репертуара. Не исполняйте ее нигде лет десять, и она уже может быть потеряна навсегда... Спектакль, когда он идет, меняет само время. Я танцевал «Спартак» в течение двадцати лет, и первые мои спектакли, очень эмоциональные, весьма отличаются от последних, гораздо более мудрых, философичных.

Е. М. — Значит, вопрос, как сохранять, как давать возможность продолжения жизни данному спектаклю. Мы должны ставить новые спектакли и в то же время сохранять старые. А у нас нет ни новых, ни старых...

В. В. — А вот сейчас странная ситуация: умирает «Дон Кихот», хотя и идет. Потому что традиции прерваны... Это проявилось и на вечере Голейзовского. Артисты не всегда понимают, что танцуют, зачем...

Е. М. — И если завтра начать возобновлять «Ромео и Джульетту» или «Бахчисарайский фонтан», это будет очень трудно, почти невозможно. Многие исполнительские секреты уже утеряны, их не знают, молодежь просто не учила этому. И вернуть утраченное нынешнее поколение не сможет, да и можно ли вообще это вернуть?..

— То есть Большой театр перестал быть Большим?

В. В. — Большой театр в кризисе. Все, что происходит в нем сейчас, — это результат. И случилось это не за один день. И отнюдь не подготовлено экстремистами Максимовой и Васильевым. К сожалению, мы начали открыто говорить об этом поздно, адресуясь к обществу.

Е. М. — Ну, раньше мы бы вылетели из Большого театра.

В. В. — Да мы и так вылетели, это не страшно. Жаль, что время упущено. Каждый из нас боялся, чтобы не подумали, что преследует свои личные, эгоистические интересы. И это затыкало рот. Мы думали, что все должно кончиться хорошо, что добро обязательно восторжествует. Но, кажется, времени до этого торжества добра может пройти очень много... Обидно, честно говоря, даже не за нас. Мы прожили замечательную жизнь и вне Большого театра. А вот с другими, к сожалению, хуже. Одно поколение, может, уже и проскочило мимо своих удач, второе поколение подходит к концу, а в общем-то по-настоящему так и не заявило о себе. Что будет сейчас с третьим поколением, неизвестно...

И обвинять нужно сейчас не Григоровича, а прежде всего систему, породившую это зло, Министерство культуры СССР и, естественно, дирекцию. Она и сейчас беспомощна, не знает, что делать. Вот сейчас говорят: нужен лидер. Но в данный момент никакой лидер, ни один человек не сможет ничего сделать, когда развращена вся атмосфера. Если вы сейчас в Большом театре скажете: товарищи, давайте сейчас работать во имя искусства, — над вами будут просто смеяться. Развращено понятие искусства. Для слишком многих Большой означает не что иное, как большие зарплаты, возможность частых поездок за рубеж и твердое знание, что в течение двадцати лет ты будешь в порядке... И ведь главное, что совсем не каждому — по труду. У нас люди, простоявшие многие годы с пикой в массовке, чувствуют себя в Большом театре прекрасно, едва ли не лучше всех.

Е. М. — Они молчат, и на их характеристиках, кстати, пишется, что они расширили свой репертуар.

Когда всю нашу группу убрали одним махом, это был хороший урок для труппы. Стало ясно, что расправиться можно с любым. И, когда девочки и мальчики приходят к нам и жалуются на свою жизнь, если им говоришь: «Да вы скажите об этом открыто!» — «Да что вы, нам бы только до пенсии дотянуть!» Ведь дошло до того, что в наших спектаклях и спектаклях Плисецкой участие чревато для артиста последствиями. Начинаются намеки: а ты думаешь, тебе стоит в этом спектакле участвовать? А потом, если человек все же станцевал, на следующий день он может увидеть, что в другом спектакле его нет — вычеркнули. А тот, другой спектакль, поедет за границу... Конечно, те, кто посмекалистее, на неугодные руководству спектакли просто заболевают...

В. В. — Болезнь с головы начинается.

Е. М. — И в театре начинается дележка: это ваш спектакль, а это наш. Не мы создаем эту атмосферу. Мы всю жизнь, что бы ни было, говорили: мы — артисты Большого театра...

Вот Володя говорит, что поздно мы начали эти разговоры. Да и так все время ищут, что мы хотим для себя урвать таким образом. Не хотели Максимова стать хозяйкой театра, а Васильев — занять место Григоровича... И доказывать, что мы урвать не хотим, крайне обидно. А объяснять, видимо, надо на разных уровнях. На собрании в Большом театре министр культуры сказал, что мы «бывшие звезды». «Вам же все звания надавали, что вам нужно еще?» Странно, что он не понимает, что нас в данном случае волнует другое, что все эти годы мы работали совсем не за звания... А на совещании с пропагандистами, когда его спросили, отчего не идут наши спектакли и спектакли Плисецкой, он ответил, что на них никто не ходит, что мы только и заняты тем, что травим гениального художника Григоровича. А ведь эти люди должны ориентироваться на его точку зрения, доносить ее людям... Да как не понять, что, если бы нам было наплевать на Большой театр, мы бы давно могли работать не в Советском Союзе, а за границей. А мы все время возвращались сюда

— Наверное, у вас должно быть странное чувство: уехавшие в свое время Барышников, Макарова, Нуриев и другие устроили свои судьбы в общем-то неплохо, и на Родине их встречают тепло. А вы, всю жизнь хранившие стране верность, сейчас оказались в довольно затруднительном положении...

Е. М. — За рубежом очень часто нам предлагали роскошные условия, говорили: вы же вдвоем, завоюете весь мир. А нам согласиться и в голову не приходило. И теперь говорят: вот, получили то, что хотели...

В. В. — Ну, ответ всегда может найтись...

Е. М. — Но как-то никогда не думалось, что на подобное ответить будет трудно... А там и сейчас хотят с нами работать, отмечают какие-то наши юбилейные даты, которых мы и не знаем, не помним, дают какие-то премии. А в Большом театре один-единственный юбилей каким-то вымученным получился, не рекомендовали сделать торжественную часть при открытом занавесе. Никому из дирекции не пришло в голову, что мы все-таки что-то сделали для театра. Обидно, что и напомнил Володя. А ведь речь идет даже не о тридцати — сорока годах в театре. Ведь он для нас начался еще со школы...

— Какой же вам видится выход из ситуации, сложившейся в Большом театре?

В. В. — Выход, мне кажется, на сегодняшний день один. Это создание худсовета с правом решающего голоса, с выборным председателем худсовета, причем желательно, чтобы сам он не ставил, как хореограф не работал. И должен быть выработан точный план действий, прежде всего по возвращению спектаклей, их восстановлению, по очистке репертуара. Нужно повышение дисциплины — ее нет совсем. И — самое главное — на сцене Большого должно появиться какое-то яркое произведение.

Е. М. — Во главе театра должен стоять человек, который заинтересован не в себе, а в театре, в поиске талантов, выходе из тупика. Ведь страшно, что из балета Большого театра уходит смысл. Можно, конечно, сказать: а что вас не устраивает? 32 фуэте делают? Делают. На одной ножке проскакали? Проскакали. Три па-де-ша сделали? Сделали. Не упали? И хорошо. Но если подходить к балету с этими критериями, начинается спорт. У искусства другие задачи.

— А что в ваших ближайших планах?

В. В. — Сейчас весь хореографический мир отмечает столетие со дня рождения гениального русского танцовщика Вацлава Нижинского. В Большом театре, насколько я знаю, пока ничего не делается в связи с этим, но мы к этому уже привыкли... А в театре Сан-Карло ставится балет, который будет посвящен жизни Нижинского и так и будет называться «Нижинский. Воспоминания о юности». Ставится этот балет на меня, на Катю, на знаменитую итальянскую балерину Карло Фраччи и на танцовщика из Франции Эрика Ведена. Режиссер — Бeppe Менегат-

ти. Он, как и Дзефирелли, ученик великого Висконти. Наверное, этот спектакль не совсем можно назвать балетом — будет и текст. Я буду играть Нижинского.

Е. М. — Предложений очень много, и я, как человек более суевенный, чем Володя, не люблю о них говорить. Но все, что предлагают, сделать невозможно просто физически. Так что — посмотрим.

— Скажите, а насколько «Фуэте» — личный фильм, история, рассказанная в нем, близка к вашим биографиям?

Е. М. — Какие-то преклички есть...

В. В. — Я думаю, что если бы мы больше пошли по линии собственной, картина могла бы получиться интересней и глубже. Нам же подача своего, автобиографического материала казалась ненужной. Но это с творчеством художника, к сожалению, несовместимо. Обнажение нужно. И теперь мне кажется, что в фильме недостает именно личного. Там, где соприкосновение получилось, — там хорошо.

И здесь мне захотелось задать Васильеву вопрос, с которого начался наш разговор с Максимовой.

— Владимир Викторович, вы всегда были счастливы вместе?

В. В. — Новые партнеры приносят открытие новых черт, разрушают возникающие неизбежно штампы. Но все-таки самые прекрасные моменты у меня всегда и везде связаны с Катей.

Васильев не знал, что ответила мне Максимова, но их слова прозвучали удивительно одинаково. Наверное, только так и может быть в этом дуэте солистов...

1989

«ТАГАНКА» — ЭТО ВЕРА

Беседа с Николаем Губенко

— Наверное, будет вполне естественно, если мы начнем наш разговор с события, которое недавно так живо обсуждалось театральной общественностью. Я имею в виду беспрецедентный приезд в Москву бывшего главного режиссера Театра на Таганке Юрия Петровича Любимова. Как этот приезд был воспринят труппой театра?

— Я предпочитаю слову «беспрецедентный» слово «естественный». Приезд Любимова в Москву после встречи с ним во время гастролей нашего театра в Испании кажется мне и труппе естественным в перспективе общих процессов демократизации нашего общества. Неестественным было его отсутствие в течение более четырех лет. Коллектив прожил под руководством Любимова 19 лет. Он был им создан, им определялся. В театре Любимова вместились для нас все лучшее, что есть

в мировом театре, — от реализма Станиславского, от поисков Вахтангова, Мейерхольда, Брехта, — и синтезировалось Мастером, труппой и теми, кто на протяжении этих 19 лет был рядом, — писателями, поэтами, учеными, композиторами, такими, как Окуджава, Ахмадулина, Трифонов, Евтушенко, Вознесенский, Боровский, Капица, Карякин, Флеров, Буцко, Черниченко, Шнитке, Можаяв, Абрамов, и многими другими — синтезировалось в направление.

Что это было за направление?

Мы начинали с брехтовского, уличного, демократического театра. Зритель становился равноправным партнером происходящего на сцене. Это заставляло театр искать свой язык, свои выразительные средства, форму — образную, без декоративно-костюмно-бутафорских излишеств. Социально острые темы являлись сутью общественной программы театра. «Таганка», как правило, стремилась избегать традиционной драматургии (я не причисляю к традиционалистам Шекспира, Мольера, Брехта), опиралась на поэзию и прозу, к которым другие коллективы не тяготели. Нетрадиционный подход к традиционному, метафорический язык были залогом успеха. В частности, ни в одном театре не были столь успешны и долговременны спектакли, обращенные к истории революции, как на Таганке. «Десять дней, которые потрясли мир» Дж. Рида, «Мать» Горького прошли около 900 и 300 раз и продолжают удерживаться на афише театра.

Нас часто обвиняли в излишней политизации репертуара. Но в 60-е, 70-е годы политический замес был неременен в искусстве, если оно хотело противостоять процессам, которые происходили в стране и которые мы теперь называем застойными, предкризисными. Театр на Таганке первые 19 лет своего существования был индикатором болевых точек общества, времени. Одним из немногих сопротивлялся директивным методам управления культурой, противостоестественным сути искусства, целью которых было причесать всех под одну гребенку. В высшей степени театру было свойственно чувство вины за происходившее в жизни общества, за добровольное соглашательство большинства с произволом начальствующего меньшинства, выдававшего свое мнение за общенародное. Подавлению индивидуального восприятия мира (неременного для любого художника), запрету открытых дискуссий по назревшим социальным проблемам, неприемлемости разнообразных точек зрения на исторический опыт страны театр в лучших своих спектаклях противостоял гласностью, которая была поистине выстрадана всеми нами ценой огромных потерь и целительно воздействует на общество сегодня. Такое направление не могло не пугать бюрократию, природа которой во все времена состоит из Подавления, Страх, Послушания во имя собственного Благосостояния. Только благодаря мужеству друзей, таганских зрителей, но прежде всего Любимова и коллектива, театр выстоял в годы застоя. Сегодняшняя ситуация представляется мне парадоксальной. Основатель театра, который способствовал гласности, когда еще страна

молчала, перестройке, находится на Западе. Я преклоняюсь перед писателями и журналистами, взявшими на себя вспашку нашей души, которые без устали борются за сохранение Байкала, против поворота рек, за сохранность недр, которые могут иссякнуть. Но разве не с равной силой должно бороться за сохранение нашей культурной среды? Ведь нравственность, духовность весьма чувствительны к человеческим потерям. Нет Шукшина, нет Трифонова, нет Высоцкого, нет Вампилова. И их никто не заменит. Никто не возместит художественных потерь, связанных с их ранним уходом. А что с живыми? С теми, кто волей судьбы (только ли судьбы?) оказался в эмиграции. «Отщепенцы», «невозвращенцы», «антисоветчики»? Звучит привычно и легко для одних И ужасно, горько, обидно для других. Недопустимо для развития культуры, которая теперь гордится Рахманиновым, Ахматовой, Буниным, Кандинским, Дягилевым, Булгаковым, Мандельштамом, Платоновым, Гумилевым, Мейерхольдом, Пастернаком, Зощенко. Гордится, к несчастью, посмертно. Разве прижизненное забвение этих и других имен не задержало наше развитие? Разве оплодотворенная идеями свободы, замешанной на крови декабристов, мучениях революционеров-разночинцев, народников, преследованиях передовых рабочих, Октябрьская революция свершилась для того, чтобы отвернуться от разнообразия точек зрения на социальные проблемы, художественных направлений, исторических концепций?

Нам нужен сегодня глубокий, откровенный разговор о том, почему, по чьей вине в последние полтора десятилетия талантливейшие наши писатели, скульпторы, режиссеры, музыканты оказались вынужденными покинуть Родину. Я имею в виду Ростроповича, Любимова, Некрасова, Тарковского, Бродского, Неизвестного и других. Я хотел бы понять, в силу каких причин мы вынуждены довольствоваться посмертным признанием и реабилитацией талантливых художников. Почему посмертно возвращаются в нашу страну музыка Рахманинова, проза Набокова? Кто следующий?.. Создается впечатление, что условием «возвращения» на Родину является смерть. Почему стремление разделить свой талант как можно с большим количеством людей, естественное для любого крупного художника, у нас расценивается как измена Родине, сопровождается изгнанием и забвением? В любой стране мира считается в порядке вещей, что талантливый режиссер, музыкант, писатель — гордость своего народа — концертирует, ставит спектакли, публикуется в других странах. Никто же не удивляется, что англичанин Питер Брук, итальянец Джорджо Стреллер, швед Ингмар Бергман, болгарин Николай Гяуров, чех Милош Форман работают в разных странах, но от этого не перестают быть англичанами, итальянцами, болгарами, чехами и — выдающимися художниками современности. Это норма жизни человека в искусстве. Почему нам она не представляется нормой? От подобной нетерпимости мы только теряем. Есть люди, есть организации, которые конкретно отвечают за обнищание нашего духовного национального фонда. Это

в бесконечной борьбе с ними, с их запретами, указаниями, подозрениями, ложными обвинениями художники не выдерживают. Об этих организациях, инстанциях и лицах надо знать. Это они, «обложив нам свободу флажками, бьют уверенно, наверняка».

«Привычка — душа держав», — как не поверить А. С. Пушкину. Так давайте разберемся, что нам делать с этой «державной» привычкой сторонников казарменного социализма бить, добивать, убивать...

— В советском ли гражданстве Любимов сейчас?

— Пока нет. Но свою будущность он связывает с возможностью работать в Театре на Таганке. На худсовете и общем собрании театр принял решение способствовать его длительному визиту. Мы надеемся, что следующий приезд Любимова будет не по частному приглашению. Театр рассчитывает на понимание со стороны тех людей, от которых зависит судьба решения о его приезде.

— Следует ли из ваших слов, что, если бы Любимов сейчас имел возможность вернуться, вы бы сложили с себя руководство театром?

— Если бы Любимову вернули отнятое при Черненко гражданство, я бы считал справедливым и естественным его возвращение в театр. Возможно, я выступаю в роли ненормального, который, будучи призван коллективом к руководству одним из самых популярных театров страны, тем не менее предпочитает, чтобы человек, стоявший во главе направления, вел его и дальше. Это, повторяю, естественно. Даже попытка такого резжиссера, как Эфрос, синтезировать свой метод с методом Любимова в общем-то не состоялась. Людям приходилось себя ломать, менять свои профессиональные механизмы. И раз направление сохранилось, раз жив его создатель, не проще ли ему продолжать то, что он начал?

— То есть, вы считаете, что это возможно, что пути еще не разошлись?

— Надеюсь. Другое дело, что он и, как мне думается, большая часть эмигрантов недостаточно информированы о том, что происходит в стране. Поэтому все десять дней, которые мы провели в Москве, я пытался в свободные ночные часы насытить его материалами, в частности, огоньковскими. И «Московские новости», и «Известия» ему положил, и «Правду» — наглядные пособия по демократизации общества. Мне было важно, чтобы он понял, что то, за что театр боролся в течение 19 лет, наконец-то становится явью.

— Существует мнение, что отъезд Любимова совпал с неким творческим кризисом. По крайней мере о кризисе начала говорить общественность. Спектакли стали повторять друг друга. Единственной легендой оставался «Борис Годунов», которого, правда, почти никто не видел, увидим только сейчас. И была версия, что Юрий Петрович Любимов счел за лучшее воспользоваться ситуацией — запретом, очередным произволом бюрократов — и своим отъездом разрубил этот узел.

— Есть мнение? Чье? Общественности? У одной общественности есть газета, при помощи которой формируется мнение. У другой общественности ее нет. На протяжении 19 лет театр подвергался унизительному насилию со стороны определенной части руководства культурой, которое и формировало то, что называется мнением. Я не хотел бы красить всех черной краской, но сравнительно немногие из руководства пытались выручать театр из тех сложных ситуаций, в которые он попадал. Я имею в виду закрытие 18 лет назад спектакля «Живой». Я имею в виду спектакль «Павшие и живые», посвященный поэтам-фронтовикам, который не принимали бесконечное количество раз, выискивая самые фантастические предлоги. И это происходило почти с каждым спектаклем. Силы постепенно иссякли и у Любимова, и у труппы. Помню наше отчаяние, когда запретили «Бориса Годунов» считались по тем временам взлетом театра. Этим спектаклям предшествовали «Мастер и Маргарита» и «Дом на набережной», на которые и по сей день с трудом можно достать билеты.

А что касается кризиса... И спектакль «Владимир Высоцкий», который был запрещен и сыгран всего лишь один раз, да и то благодаря личному разрешению Ю. В. Андропова, и «Борис Годунов» считались по тем временам взлетом театра. Этим спектаклям предшествовали «Мастер и Маргарита» и «Дом на набережной», на которые и по сей день с трудом можно достать билеты.

— Вы работали на Таганке с первых дней. Вы бы выделили какие-то этапы развития театра?

— Подразделять жизнь на этапы? Она идет... идет чередой разочарований, надежд, счастливых взлетов... Пусть лучше это делают теоретики. Правда, два момента я все же выделю. Когда на протяжении 19 лет таганский зритель выстраивался по ночам в очереди, чтобы записаться на билеты в театр, пресса в лучшем случае отделялась одной-двумя статьями по поводу премьеры. Когда же на 21-м году жизни театра зрительские ряды заметно поредели, на читателей обрушились шквал хвалебных статей. Таково мое личное наблюдение.

— Кстати, в прессе много обсуждалась драма — назовем ее «Таганка — Эфрос». Что вы думаете по этому поводу? Как вы оцениваете решение Эфроса тогда возглавить Театр на Таганке?

— Все, что происходит после смерти художника, не имеет ничего общего с тем, что имело место при жизни. На моей памяти не было исключений из этого правила. И чем больше художник, тем нелепее расхождение «до» и «после». Посмертная борьба мнений, «мемуаристика», часто преследующая цели личного приобщения к тому, чего уже никто не может засвидетельствовать, — ничто в сравнении с истиной, которую человек уносит с собой. Истина, которая ясна мне (конечно, «разнообразие умов делает то, что ни одна истина не представляется одинаково двум людям»), заключается в том, что драма многих художников — это их одиночество. В конфликте с командным стилем руководства культурой Любимов в одиночку отстаивал интересы всей режиссуры. Почему

же никто не помог ему, когда закрывали «Живого», «Владимира Высоцкого», «Бориса Годунова», когда увольняли с работы? (Я не говорю здесь о труппе, которая продолжала безбоязненно бомбить письмами инстанции даже тогда, когда все уже свершилось. Это был уникальный пример человеческой солидарности, преданности делу и Мастеру. У многих на памяти истории учеников Мейерхольда, Шостаковича, которые отвернулись от своих учителей.) Я имею в виду режиссерский цех. И я не знаю, что такое единство этого цеха. Знаю только, чем оно могло бы стать. Когда началась травля А. Эфроса в бытность его главным режиссером театра имени Ленинского комсомола, Ю. Любимов вместе с О. Ефремовым и Ю. Завадским решительно встали на его защиту. С трудом, но можно представить, что было бы, если бы в 1983 году Любимов не оказался в одиночестве. Драма одиночества художника — это почти всегда коллективный труд многих людей.

— После потери Эфроса труппа театра вторично обратилась к руководству с просьбой о вашем назначении, как и пять лет назад. По поводу вашей программы, пожалуйста. Есть ли она?

— Политы́й по́том, слезами и кровью театр выращивался нечеловеческим, самозабвенным трудом коллектива и его зрителей, трудом изо дня в день. В сущности, театр — это вера. Вера объединяет людей в братство, товарищество, без которых нет смысла делать то, что мы делаем, — вера в направление, перспективу, друг в друга. Это моральный аспект программы. Преданность делу до самоотречения — таков мой идеал труппы. Но вправе ли я требовать этого от актеров при их нынешних заработках? Кино, телевидение, радио, концерты составляют для многих большую часть их бюджета. Надо думать о создании материально-технической базы замкнутого цикла (постановка спектакля — съемка его на видео или кино-, радиопостановка) с оплатой по труду в самом театре — за каждый вид работ, чтобы у людей не было необходимости зарабатывать на стороне. Это материальный аспект программы. О репертуаре. Замыслов много, но выбор в условиях гласности требует времени, тишины и взвешенности. Цель — способствовать перестройке общественного сознания — ясна. Но будет ли это Булгаков, Салтыков-Щедрин, Пастернак, Трифонов, Шекспир, Гоголь, Шатров... Предстоит решить летом.

— Мне хотелось бы перейти к кинорежиссеру Губенко. Вы были ведущим актером «Таганки» и вдруг покинули театр и ушли в кинорежиссуру, что, согласитесь, бывает не часто. Ведь, кажется, у вас и так все складывалось замечательно. Или нет?

— Возможно, этот поступок со стороны актера, который играл ведущие роли в репертуаре с 1964 по 1968 год и в «Добром человеке», и в «Пугачеве», и в «Десяти днях», и в «Павших и живых» и даже успел сыграть Печорина в «Герое нашего времени» (это был один из немногих неудачных спектаклей театра), кажется странным. Но молодость дается человеку один раз, в этот период хочется определиться на последующие годы. Мы играли по 33, а то и по 38 спектаклей в месяц (это при том,

что ежедневно надо было репетировать еще и новые спектакли). Практически все время отдавалось театру. Не успевал читать, слышать, видеть, думать. А мне хотелось реализовать свои размышления, свой жизненный опыт. Ведь я воспитывался в детском доме, в спецшколе-интернате, и это было своеобразное воспитание, весьма отличное от домашнего, семейного. Это был опыт и части моего поколения, потерявшего отцов, матерей. Он мне казался уникальным, уникальным казалось наше мироощущение. Театр возможности реализовать это не давал. И я ушел в режиссуру. Первая моя картина «Пришел солдат с фронта» была данью признательности тем людям, которым мы обязаны своей жизнью. Сценарий написал Шукшин. «Подранки» — уже совсем близки к личному опыту, опыту поколения сороковых.

— Кажется, вы единственный, кто еще не написал воспоминаний о Шукшине?

— Я стараюсь не участвовать в процессе посмертного воспоминательства. Количество «друзей», посмертно возникающих у таких людей, как Шукшин, за пределами реальности. Я видел, как на похоронах Шукшина те, кто гноил Василия Макаровича за его «Степана Разина», обвинял во всех грехах, вдруг оборотились в его друзей.

— Вы были близки?

— Не могу сказать, что мы были очень близки, хотя мы с женой никого не любили так, как Шукшина. Разумеется, каждый жил своей жизнью, но для нас он был неотъемлемой ее частью. Отсутствие таких, как Шукшин, многое делает невозможным. Представляю, как бы ему сейчас писалось. Шукшин знал народ, понимал его, хотя, случалось, народ, глядя в зеркало шукшинских фильмов, нередко узнавал себя с удивлением и даже с испугом... Это было и после «Печек-лавочек», и с «Калиной красной», запрещенной к показу в то время в нескольких областях страны. Шукшин... он был честным писателем, режиссером, сострадательным к народу.

— Но давайте вернемся в сегодняшний день. Как вы оцениваете нынешнюю ситуацию в кинематографе? Не кажется ли вам, что мосфильмовская шутка «ни метра в родной стране» говорит об очень грустной тенденции?

— В первый раз слышу эту шутку.

— Странно... Так вот, не кажется ли вам, что происходит «отъезд» от тем наших ведущих режиссеров. Прежде кинематографисты клялись, что хотят ответить на самые актуальные проблемы, которые волнуют народ, но им не позволяют. Сейчас, когда они эту возможность получили, выяснилось, что это их не очень волнует. И вот Панфилов начинает снимать старое классическое произведение «Мать» с Волонте, которое, я убеждена, привлечет массу зарубежных зрителей (но привлечет ли советских?), а Михалков — что-то с Мерил Стрип... Конечно, я их понимаю как художников, кроме того, им хочется поработать в нормальных условиях, как работают режиссеры во всем мире. Но не этого мы

от них ждали! Мы-то надеялись: они вновь дерзнут, вновь возглавят. Они же возглавили борьбу за завоевание места на мировом кинопрокатном рынке...

— Я не осуждаю стремления действительно достойных художников сотрудничать с другими странами. Одно дело, когда прежде кандидатуры для такого сотрудничества назначались, выбирались по принципам кампанейщины, и совсем другое — когда совместно с зарубежными партнерами работают такие мастера, как Никита Михалков, Отар Иоселиани, Резо Чхеидзе — я мог бы назвать еще 10—15 режиссеров, за которых я был бы рад, если бы их талант стал достоянием не только нашей страны. Вопрос: как сохранить в условиях иностранной диктатуры коммерции соединение с родной землей? Потому что есть, на мой взгляд, закон неразрывности таланта с национальной почвой. Талант всемирен, если корни его глубоко национальны. К примеру, Габриэль Гарсиа Маркес, Федерико Феллини. Если наша талантливая режиссура в совместном производстве будет делать свое, незаимствованное, она будет успешно продвигаться на мировой рынок, оставаясь национальной. А если говорить конкретно о Панфилове, то идея создания «Матери» очень давняя, насколько известно мне. Я работал с ним как актер в 1975 году над фильмом «Прошу слова», и это была самая радостная, пожалуй, из моих встреч с кинорежиссурой. Так вот, «Мать» была задумана еще тогда, и, наверно, надо говорить не о том, почему он сейчас взялся за «Мать» совместно с итальянцами, а почему ему пятнадцать лет назад запретили снимать фильм о Жанне Д'Арк, который был мечтой его жизни. Может, это была бы действительно великая картина... Возможно, и Н. Михалков с большей готовностью приступил бы к фильму о Грибоедове, сценарий которого не первый год лежит у него в столе из-за отсутствия средств на производство этого фильма.

— Ну, сейчас, думается, никто не помешал бы Панфилову снимать о Жанне Д'Арк...

— Лаборатория Панфилова — это его душа. Чужая душа — потемки. Прошло время, изменилась ситуация в душе, в стране, но, продолжая вашу тему упрека некоторым художникам в отходе от судьбы народа, скажу так: во всяком замысле, идее всегда есть нечто такое, чего никто и даже сам автор не поймет до тех пор, пока идея не будет окончательно воплощена на экране. Я уверен, что ни теперь, ни в будущем нельзя будет упрекнуть Панфилова и Михалкова в отходе от судьбы народа, потому что фильмы, ими сделанные, свидетельствуют, что размышления о судьбе народа — главное условие их существования как художников.

— Вы уже говорили о необходимости цеховой солидарности и сейчас, кажется, как раз демонстрируете именно ее. И все же в своем новом фильме «Запретная зона», который сейчас выйдет на экраны, сами вы говорите о проблемах нашего общества, говорите жестко и честно. Причем отнюдь не опосредованно, вы рассматриваете их на нашем ма-

териале. Эта картина, думается, потребует определенного зрительского труда, и мне бы хотелось, чтобы вы, как автор сценария и режиссер, рассказали об этой своей работе.

— Эта картина — о разобщенности нашего общества, о мнимости единства. О том, с какого уровня социальной апатии мы сделали прыжок к планке перестройки. О разобщенности во всех средах, во всех социальных прослойках. О том, что сострадание и доброжелательность, испокон веков свойственные нашему народу, ушли в песок. Хотя сострадание, может быть, непререкаемый закон человеческой жизни. Во время чернойбыльской трагедии, когда люди уступали свои жилища, дарили полдома или дом пострадавшим, наша пресса ликовала от этих подвигов. А ведь это не должно расцениваться как нечто исключительное. Сострадание, доброжелательство, взаимовыручка — это должно быть так естественно в нашем обществе. Картина и об этом. Меня это тревожит. Потому что, когда между людьми возникает трещина, она грозит превратиться в пропасть, чреватую социальными взрывами. Народ терпелив, очень. Но если его десятилетиями кормить словами, он все равно не будет их принимать за сахар. Слова уже изрядно надоели. Сейчас, после первого этапа перестройки, надо накормить, одеть, дать духовную пищу. Обеспечить способность каждого встать на том или ином человеческом форуме, на собрании и безбоязненно размышлять вслух.

Добровольно отрекаясь от елейной лжи и психологических взятков обществу в виде комплиментов его коллективизму и духовности, мы стараемся следовать в фильме правде жизни, которая десятилетиями пребывала в запретной зоне, в идеологическом сейфе. Один из героев картины обращается с вопросом: «А кто сейчас помнит, как все замышлялось в 17-м году?» Я считаю, что нынешняя перестройка — действительно наш последний и решительный бой, и выиграть его поможет наше мужество, решимость оглянуться, прийти к живому Ленину.

Фильм для меня лично подводит черту под эпохой застоя, когда, сталкиваясь с несправедливостью, чванством, корыстью отдельных лиц и целых государственных подразделений, мы позволяли себе оставаться так называемыми образцовыми гражданами, то есть всегда послушными новому помыканию, забывая, что дисциплина и холопское соглашательство — разные вещи.

Застой — расплата за иллюзию совместимости желаемого и действительного, которая приводит общество к нравственной апатии, способной оправдать любой произвол.

Но вернусь к Ленину. Не принимая в своих же соратниках те или иные черты характеров, их действия и частные поступки, он ценил их за точку зрения, старался понять их. Мы же в годы застоя потеряли вкус к полемике, к разнообразию мнений. Еще долго нам придется привыкать, что партнер говорит не то, что бы хотелось услышать...

...Обновление... О процессах, которые происходили и происходят в нашем обществе, говорить насущно необходимо. Обнадёживает, что

сейчас родилось достаточное количество молодой кинорежиссуры. Это, в частности, ленинградская школа, которая, на мой взгляд, лидирует у нас вместе с грузинской.

Хотелось бы поговорить еще вот о чем. Очень важна способность каждого народа к самоиронии. Грузинское кино процветает на протяжении многих десятилетий в огромной степени благодаря именно самоиронии, при том достоинстве, которое всегда присутствует в нем. Там есть еще и сознание себя в вечности. Когда человек способен увидеть себя со стороны, способен в чем-то усомниться и через это сомнение прийти к убеждению. А как только иронические интонации проявляются у русского кинематографиста, его сразу обвиняют в том, что это насмешка над Россией. А ведь традиции самоосмеяния, самоиронии (Гоголь, Салтыков-Щедрин, Сухово-Кобылин) всегда работали очищающе.

— Мне кажется очень показательным, что вы заговорили об ироническом отношении к себе. Утрата ощущения самоиронии — одна из серьезнейших проблем нашего искусства, и идет это от жизни. Мы все сделали невероятно важными, серьезными. Сомнение еще недавно было синонимом безыдейности, и инерция этого отношения сохраняется, кажется, по сей день.

— Мне это ощущение собственной исключительности кажется очень опасным. Исключительность, осознанная как норма, приводит к таким страшным явлениям, как сталинизм. Позволяет диктовать, оценивая себя как единственно верное, как истину в последней инстанции. А жизнь показывает, как важно постоянно подвергать все сомнению... Не для того, чтобы разрушать, а для того, чтобы строить.

— Продолжая тему этой нашей безумной серьезности. Сейчас в печати широко обсуждалась проблема отсутствия у нас развлекательного кинематографа, который, как представляется многим, совершенно необходим. У людей должна быть возможность просто отдохнуть, отвлечься, пуск порой и бездумно...

— Я против бездумности. Можно ли считать чаплинские фильмы развлекательными? Наверное. Но ведь у Чаплина в каждом небольшом этюде, зарисовке все-таки есть моменты каких-то социальных столкновений героев с обществом. Перед такой развлекательностью я преклоняюсь. Прелестные комедии Рязанова, гротеск Г. Шенгеля в равной степени и развлекательны, и полны глубоких размышлений. А бездумно развлекаться... Я этого не понимаю.

— А вам не кажется, что наша жизнь достаточно полна проблем, и психика порой требует естественной разрядки от всяких размышлений, самого простого отвлечения?

— После допинга бездумности и пустой развлекательности все равно придется вернуться к реальности. Вот, скажем, Хазанов, Жванецкий — развлекательны? Да. И тем не менее в их лучших работах всегда есть «ради чего и против чего». А ради простого отвлечения? ...Конечно, развлекательность лучше, чем водка. Последствия ее не столь губитель-

ны. Но цели те же: забыться, уйти от действительности. Возможно, я не прав. Но эти цели не имеют отношения к искусству. Для этого есть медицина с психотропными средствами, индустрия досуга и прочее.

— А вам самому не хотелось бы снять нечто типа вестерна? Разумеется, не бездумного?

— Отечественные попытки приблизиться к американским вестернам — чушь собачья. То же самое, если бы американцы попытались бы приблизиться к русской народной сказке с непременно Иванушкой-дурачком. Американский вестерн — национальный жанр. Когда это делают немцы или японцы — это уже не вестерн, а совсем иное. У нас же достаточно своих национальных жанров, и их нужно спокойно развивать. Я не националист, но думаю, что каждый художник должен стремиться к самовыражению посредством того, что присуще его культуре. А плодить американизированную продукцию, чтобы подняться до уровня развлекательного шоу-бизнеса, мне кажется, непродуктивно. Впрочем, у каждого свое мнение на этот счет.

Но мне лично сейчас важнее другое. Я хочу, чтобы то, чему мы являемся свидетелями, не кануло в Лету. Чтобы каждый понял, что если не все, то многое зависит от него, от каждого из нас. Понять ту угрозу, которая назрела в нашем обществе, — угрозу гибели одинаковой свободы для всех делать все, что в пределах закона. Закона равноправия. Чтобы каждый научился любить свою страну с открытыми глазами. И в той несостоятельности, которая обнаруживается к сегодняшнему дню, и в предпосылках здорового понимания необходимости перестройки. И если мы осознаем, что в чем-то оказались несостоятельны как человеческая общность, если поймем, что признание ошибок — один из движущих духовных рычагов, если не будем самообольщаться достижениями, я надеюсь, мы сможем преодолеть наши трудности. Нужно думать о том, как в рамках своей профессии, своих способностей, данных природой, улучшить состояние нашего общества.

1988 г.

КОРОЛЕВСТВО РЕЗО

В то время, когда царства, государства и удельные княжества театрального архипелага сотрясались бунтами и революциями, обдувались ледяным дыханием термидоров, на этом острове царил безмятежность и гладь. Здесь не было бурных дискуссий о выборном или назначенном худсовете, поскольку худсовета здесь нет и никогда не бывало. Говорят, по той простой причине, что никак нет времени разобраться, что за образование такое — худсовет, не остаток ли это акционерного общества... Здесь ни на минуту не пошатнулся трон самодержца острова и никем не

обсуждалось его право на власть. Да и кому вздумалось бы это делать, если с самого начала появления острова здесь демократическим большинством установлена абсолютная монархия. И вся верховная власть отдана в руки того, кто придумал это государство и сотворил, дал ему Закон. Им живо оно и хранимы его верные пажы и оруженосцы. Вот уж кто с полным правом мог бы воскликнуть: «Государство — это я!»

...Я часто вспоминаю «Необыкновенную выставку», «Не горюй!», «Бабочку», «Серенаду», «Кувшин», «Белые камни». Эти фильмы сняты разными режиссерами, в разных интонациях, манерах, стилистиках, определенных неповторимостью их личностей. Но все же родственное в этих фильмах есть. Сценарии их написаны Резо Габриадзе. И это не просто обозначение имени в титрах, как часто, увы, бывает порой, когда только имя и остается свидетелем безликого авторства. Это точное, конкретное присутствие Автора. В большей или меньшей степени воплощенное режиссером, но его собственное, совершенно самостоятельное существование.

И это естественно. Потому что Резо Габриадзе создает мир. Вернее, этот мир живет в Габриадзе и обретает зримые очертания под его пером. Резо может с легкостью взять сюжет Зощенко, Пиранделло, Клода Тилье и непринужденно привести его в соответствие со своим миром, населить его своими персонажами, переместить в свою Грузию (безусловно, Грузию, созданную им, но которую воспринимаешь, кажется, более подлинной, нежели та, что есть на самом деле), и сплав получится настолько естественным и органичным, что сразу начинаешь понимать: все это может быть только так и не иначе.

Габриадзе щедро рассыпал из сценарий алмазы своей фантазии, и они, зависимые от создателя-режиссера, то начинали сверкать чистыми крупными бриллиантами, то оборачивались тусклыми осколками... А ему оставалось лишь взирать на это, радуясь или грустя. Но бывало и так, что режиссер совсем еще ничего не понимал, а редакция уже начинала требовать такое, что за голову хотелось схватиться от ужаса. Или вдруг актеры произносили реплики так, что собственный текст начинал казаться лживым и пошлым. И наступало отчаяние. Потому что мир, не будучи сотворенным, рушился. И тогда он начинал рисовать его, на бумаге оживлял человечки и сценки, и это отчасти восполняло утраты. Потому что главной потребностью и необходимостью было этот мир собрать. И со временем это ощущалось все сильнее. И наконец-то и был создан остров, утверждены права на него (да-да, Министерством культуры Грузии), и взмыл над этим островом флаг «Тбилисский театр марионеток Резо Габриадзе».

Здесь-то уж он мог привести все в полное соответствие с собой, свой мир сконструировать. Сам мог написать, поставить, слепить, нарисовать. Мог придумать своих актеров и заставить двигаться, говорить, чувствовать точно так, как это ощущал он. Резо обрел прекрасные привилегии единственного и полновластного создателя.

И в первый год произвел он свою «Травиату».

Поэму о любви, где его фантазия мудро переплела временное и вечное. Где реалии современных грузинских дворишков осветились волшебством его сказок, заблистали тонким лиризмом и иронией, превратились в шутку, почти бытовой анекдот, а потом все взмыло ввысь, повинуясь пронзительной ноте высокой трагедии.

«Альфред и Виолетта» — назвал он эту свою фантазию. И показал маленьких изящных кукол, которые, играя в бабушкину игру «фанты», вольно и смело рассуждают о Достоевском, Фрейде и Буратино и смешно приходят в ужас от возможной встречи с участковым. Он прямо-таки околдовывает жизнью, творимой на сцене. И когда шаткий, отрешенный Альфред, талантливый астрофизик, чья контрольная работа в девятом классе была засчитана как докторская диссертация, забыв о блестящей научной карьере, заключает в объятия рыжеволосую красавицу Виолетту, девушку, проживающую в Тбилиси без прописки, и когда потом хрупкая кукла затрясется в безудержном плаче, горячая об утрате возлюбленной, воспримешь все с такой поразительной личной причастностью, словно проживешь всю эту историю лично, рыдая, замирая от счастья... Совсем забыв, что это всего лишь театр, разыгранный деревянными человечками на ниточках.

И будешь любоваться подлинностью существования марионеток, их пластикой, настолько точной и выразительной, что любое их действие, жест совершаются здесь с такой правдивостью, что сыграть лучше, кажется, не может самый прекрасный актер. И притом каждая кукла — образ, точный характер, продуманный и изобретательно воплощенный. Вещего ворона Невермора Габриадзе сделал из металлической корзинки, принадлежавшей гастроному, и укрепил на ней разноцветные тряпочки — перья. Более выразительную, подвижную куклу трудно себе представить. И, наконец, Куку, чье здоровье, по версии Резо, весьма подорвано наркотиками. Он сделал его совершенно прозрачным...

Почему же так овладевают нами деревянные человечки из королевства Резо? Почему не дано испытать подобное ни в одном «живом» театре?

Возможно, дело в том, что, глядя на актера, ты видишь подобного себе и отчужденно-логично судишь его по праву равного. Марионетку же наблюдаешь с высоты своего человеческого совершенства. Ее трогательная беспомощность вызывает сочувствие, сострадание. Ты подсознательно проецируешь это на свой, «большой» мир. И именно тогда, сквозь куклу, тебе с пронзительной остротой открывается хрупкость, незащищенность человеческого существования. В действие вступает гениально почувствованный и угаданный Габриадзе «эффект марионетки».

Габриадзе организует свою сцену как мини-модель «жизни». Здесь все по правде. Во время спектакля он открывает зрителям только кукол, водящие их актеры остаются за сценой — они невидимы. Само действие строится по принципу киномонтажа (насколько это возможно в услови-

ях театра). Каждая новая сцена — новый кадр, всегда неожиданный, красивый, с по-новому образованным пространством, освещением, целостной композицией. Признаюсь, до работ Резо трудно было представить, что в театральном представлении так органично можно сочетать театр, кино, живопись.

...Неограниченную свободу, данную самодержавной властью, надо было скорее использовать. И родился второй спектакль — «Бриллиант маршала де Фантье».

Эта история еще больше приближается к сказке. Сказке плутовской, народной. Спектакль — почти детектив про то, как грузинский князь получает в наследство огромный бриллиант и вместе с друзьями прямо из духана отправляется за ним в Париж. Как хитрые интриги французов чуть было не лишают благородного князя камня, но он все же получает его и... конечно, дарит возлюбленной. И пешком по шпалам отправляется обратно в родной Тифлис. Сказку свою Резо населяет самыми разными героями. В ней участвуют и знаменитые фольклорные сваха Ханума, духанчик, кинто, и танцовщицы из Гранд-опера, и члены некоего общества Плеси Пике, и Ван Гог с Гогеном, и Пикассо... еще в люльке, и даже небезызвестный инженер Эйфель. Уже в этой мешанине персонажей ощущаются законы произведения, та раскованность фантазии, с которой сочинена эта чистая и добрая история о благородстве и истинном рыцарстве души.

И второй спектакль «маленького сентиментального театра» (определение Р. Г.) нашел дорогу к сердцу, эмоциям зрителя. И это главное, потому что главной задачей Резо считает напоминать об основных ценностях, которые порой уходят, как из кулака песок. И без которых жизнь становится черствой, жестокой и некрасивой. И Резо заставляет наши души совершать важную и прекрасную работу — сострадание.

Возможно, иным строгим ценителям этот второй спектакль показался недостаточно театральным, слишком литературным. Что же, Резо торопился, а создание мира — дело непростое, несуетливое. И если первые спектакли были лишь талантливыми подступами к нему, то совершенным по драматургии, россыпи истинного театральных решений оказался последний — «Осень нашей весны».

«Однажды древнему китайскому философу приснился сон, что он бабочка. Проснувшись, он всерьез задумался, кто он: человек ли, которому приснилась бабочка, или спящая бабочка, которой снится, что она человек. Когда я теперь вспоминаю события сорокалетней давности, то, и не перерождаясь в бабочку, оказываюсь ровно в его положении. Что такое сейчас — то, что было, или то, что будет?.. Не снится ли все это кутаисскому послевоенному мальчику, понятия не имеющему, что здание Банка построено в упадочном стиле модерн, что парашютная вышка есть памятник грузинскому конструктивизму, что по соседству с ними некое здание называется базиликой X века, дремлющей на фундаменте второго века? Не снятся ли все эти здания друг другу, стоя до сих пор

бок о бок? Не снится ли Тарзану, что он смотрит фильм про грузинского мальчика? И если этот мальчик проснется, то кем окажется? Я попытался отделить одно от другого, и вот что у меня вышло: кутаисский вестерн 1946 года. Ах, «Судьба солдата в Америке», или «Путешествие будет опасным», или вот «Взлет и падение Бори Гадае»...

Так счел нужным пояснить свое сочинение Габриадзе.

И зажег фейерверки блистательных выдумок.

Его герой — маленькая птичка Боря по прозвищу Гадай. Порой это, правда, птица, порой это человек — смещение происходит моментально, незаметно. То ему шестьдесят, то четырнадцать. То он скромненький, то дерзкий, но всегда одинаково талантлив...

С первых же минут мы испытываем какое-то удивительное тепло к этой забавной птичке. А она вытворяет на сцене... ах, совсем бог знает что! Боря любит женщину Нинель и в отчаянии от ее холодности гневно обличает Дарвина за классификацию видов. Его сердце разрывается от любви к Вивьен Ли, которую считает лучшей женщиной всех эпох, недостижимой туманной леди Гамильтон. Он смотрит на нее через дырку карниза городского кинотеатра, в порыве искренней любви хочет ее поцеловать и... клювом протыкает экран... Он мстит обеим, кутя в придорожном ресторане с млекопитающими женского пола, а потом летает над городом восьмерками, и по траектории полета начальник милиции понимает, что птица пьяна...

Весь его путь проходит перед нами. Любовь, погоня, камера предварительного заключения, суд и тяжкий приговор — пожизненное сидение в витрине охотничьего магазина среди чучел. Но такой тоской наполняется сердце, когда металлическая статуя охотника вдруг оживает и смертельно ранит Борю. И льются слезы над судьбой этой маленькой птички с душой огромной красоты и щедрости, которой наделил ее Резо Габриадзе... Над историей о непонятом и отвергнутом Боре Гадае, знавшем, что такое долг и истинная дружба...

А в финале Габриадзе дарит нам в утешение поразительную картинку.

Загораются тысячи звездочек на бархатном ночном небе, и проплывают по нему перед нами фигурки на ниточках — те, что были персонажами его истории. Они плывут ввысь, к звездам. И воспаряет вместе с ними маленькая птичка... И опускаются на тебя очищение, грусть, покой...

На спектаклях Резо сталкиваешься с миром, который, кажется, знал всегда. Радостно его узнаешь, внезапно и счастливо обретая. И думаешь: наконец! Теперь-то навсегда!

Но это обманчиво. Потому что мир этот принадлежит только Резо и возникает лишь при соприкосновении с ним. И уходя, ты можешь взять с собой только чудное воспоминание. Но и оно уже счастье.

Когда я думаю о сочиненной Габриадзе жизни, я наполняюсь радостью светом и добром. Мне хочется выпить за счастливую жизнь Резо и его Королевства.

1988 г.

СНИМАЛИ «ШИНЕЛЬ»...

Беседа с Юрием Норштейном

Сейчас Юрий Норштейн — без работы. Вот уже два года он не работает над фильмом, о котором распространяются легенды как о незавершенном шедевре. А получилось это так. Норштейн не успел закончить работы в срок, и его место в павильоне заняла очередная группа. С тех пор режиссер показывает отснятый материал, от которого, надо сказать, все приходят в восторг, и просит помочь ему закончить работу — найти павильон. Все за то, чтобы Норштейн доснял свою «Шинель». Однако, как выяснилось, найти в Москве помещение в 140 квадратных метров для завершения предположительного шедевра практически невозможно.

За эти два года, пока длятся поиски, Юрия Норштейна приглашали заканчивать его фильм в Канаду, Бельгию, Францию, США. Прислала письмо Международная ассоциация мультипликационного кино с просьбой направить Норштейна за границу, чтобы он закончил фильм. При чем предлагает помочь валютой. Однако Юрий Норштейн уезжать работать за рубеж отказывается.

— Я понимаю, есть момент гордости. Но годы-то идут! Кроме того, другие же не стесняются уезжать работать за границу, хотя у них в отличие от вас есть здесь все условия. Почему же вы не поедете заканчивать картину в комфорте?

— Вопрос вполне справедливый. И, возможно, кому-то мое поведение кажется нелогичным. Но фильм-то делается не только утренним приходом в павильон и заводом себя на работу. Он делается ночными звонками, разговорами с друзьями, звуками, запахами, всем, что тебя окружает: той людской готовностью к озлобленности, которая на тебя воздействует, пока едешь на работу. И сам процесс творчества — результат, конечность всего этого знакомого и противоречивого движения жизни.

А там... Да, мне предлагают все условия, чтобы снимать. В конце концов я могу вообще уехать — насовсем. Но это было бы слишком просто, и, боюсь, не было бы фильма. То есть как профессионал я бы, конечно, его сделал. Но это был бы только профессионализм. Страсти и... разодранного локтя там бы не было... ..Как-то в детстве я упал с велосипеда и разорвал локоть. Выступила сукровица, потом ветерком стало рану обдывать и охлаждать. Но все равно это было самое больное место.

Остальное тело я уже не чувствовал, только локоть. Так работать-то надо только этим, разодранным местом. Все остальное не имеет значения. А это ощущение есть только дома. Там бы оно обязательно ушло. И получился бы просто добротный фильм. А мне кажется, что пусть лучше фильм будет с ошибкой (даже самый хороший фильм бывает с ошибкой), но пусть эта ошибка будет твоя и больная. Поэтому я не могу никуда уехать.

Меня даже в Чехословакию приглашали. У меня там много знакомых и друзей, которые, увидев материал, сказали: пожалуйста, возьми сколько тебе нужно в павильоне места, времени, и тебя никто не будет трогать. Условия, казалось бы, идеальные — Чехословакия близко. Но нет, я не смогу. Я и из Москвы-то если уезжаю на неделю, страдаю безумно и ничего с собой поделать не могу. А уезжать на четыре года — это невозможно.

— Как я понимаю, вы не работаете и соответственно зарплату не получаете. Извините за нескромный вопрос: на какие средства вы живете?

— Год я вообще не получал зарплату. Это для тех, кто считает, что режиссеры захлебываются от денег. Я преподаю на высших режиссерских курсах. Это небольшой, но заработок. А с октября прошлого года мне стали платить зарплату в связи с тем, что я работаю над конструкцией мультипликационного станка.

— А началось все с того, что вы на «Союзмультфильме» не выполнили плана. Тема — вдохновение в условиях планового производства — особая и неоднозначная... И все же, как вы считаете, справедливо поступили с вами на студии или нет?

— Справедливо юридически, но несправедливо в целом.

Мы фильм делаем долго, неправдоподобно долго. В сущности, с 1981 года. Но отсюда надо вычесть четыре года, которые мы по разным причинам не работали. То есть из семи лет нормальной работы три года. Да и что это за нормальная работа, когда все время «трясет»: заканчивается квартал — ты должен отчитаться, заканчивается год — ты не успеваешь. А поделать ничего не можешь. И по причине твоей несвоевременной работы кто-то остается без прогрессивки — это очень давит на душу, я же не циник. Страдают-то в основном малоимущие. Это, в сущности, иезуитский ход.

Короче, мы благополучно не выполнили плана. Я вполне согласен с начетами, которые администрация мне направляла, — все вполне справедливо. Но, понимая сложность этой работы, администрация должна была увеличить сроки — об этом все время говорилось. Мне могут возразить: мол, вы же сами их намечали.

Но в этих сроках столько ушло сил на согласование, утряски, усушки. Работа нашей группы, по сути, лабораторная. Мы все время куда-то прорываемся, уходим в другие пространства, а там темно, пытаемся найти свет, работа наша не однозначная и не однолинейная и не рифмуется

с большинством делаемых на студии лент. Я, конечно, не один такой, на студии есть еще несколько человек, которые тоже уходят в свою темноту. Но это же нормально. Иначе мы бы просто стухли на утрамбованном, отведенном нам и таком привычном участке... А жизнь и так короткая.

И еще одно обстоятельство. Мы делаем фильм практически втроем (против обычной группы в 12—15 человек): режиссер, художник Ф. Ярбусова, кинооператор А. Жуковский. (На «Сказке» оператор был Скидан-Босен.) Я и режиссер, и мультипликатор. Естественно, можно спросить: а почему вы работаете такой маленькой группой? Не проще ли набрать еще людей? Вопрос правомерен, но с большим количеством людей я работать не могу. Три человека — тот максимум, когда люди видят друг друга. Главное в работе — уметь передать свои чувства, создать единую кровеносную систему. В большой группе это невозможно.

Кроме того, если я дам задание мультипликатору, который, может быть, и талантливее меня, он все равно сделает не то. Не то, что хочется мне. Потому что во время работы я двигаюсь по моей мысли и моему чувству. И если вижу, что вышел не туда, спокойно сворачиваю все снятое и начинаю заново. И не испытываю никакой жалости к себе. Как сказал Киплинг, «и, потерпев крушение, можешь снова, без прежних сил возобновить свой труд».

Вот и получилось, что, не выполнив план, мы задерживали другую группу. Тут целый цикл, одно гонит другое. И в результате нас из павильона попросили. И я полагаю, что в этой ситуации много моментов чисто этических.

Павильон, в котором мы работали, был подготовлен нами — режиссером, оператором. Наша технология съемки практически не имеет аналогов, мы, в сущности, сочинили всю ее сами. И когда другая группа приходит в наш павильон, она приходит не просто на уже сделанное, она пользуется художественной методологией. А это уже немножко другое. Другие акценты. Поймите меня правильно, свой метод работы я не скрываю ни от кого, рассказываю о нем на всех профессиональных перекрестках. И все же есть жизненные, человеческие законы. Например, понимание другого человека. Вообще проблема этики отношений среди художников — большая. Пользуясь всей полнотой циркуляров, начальство порой без умысла, а чаще сладострастно сталкивает художников друг с другом. И возразить трудно. Инструкция охраняет подлость.

— Но что же все-таки будет с вашей работой? Есть все же сейчас реальная возможность получить помещение?

— Иезуитство ситуации в том, что уже два года все говорят «за». Вообще сегодня время во многом отвратительно тем, что никто не говорит «нет» — научились. Люди камуфлируются мгновенно. В общем, на словах все меня поддерживают. А практически...

Начинается с причин, по которым не могут найти помещение. Секретариат СК обращался в Моссовет, чтобы найти эти 140 квадратных

метров. Это же смешно, чтобы в Москве их не было! Мы бы туда могли вписаться и ни от кого не зависеть, студия или кинофонд платили бы аренду, это было бы дешево. Но помещения не нашлось. В результате остановились на варианте, чудовищном по своим денежным затратам и фантастическом по неправдоподобию.

Остался, наверное, единственный в районе двухэтажный дом неподалеку от метро Добрынинская, где жил Тарковский. Каким-то чудом уцелел. Теперь там хотят сделать филиал Всесоюзного киномузея. Причем не только мемориальный музей Тарковского, но и научные кабинеты Ромма, Шукшина. (Эти люди связаны, и Шукшин и Тарковский — ученики Ромма.) И тогда же появилась идея — сделать там павильон. Если это произойдет, я могу только вознести молитву секретариату, кинофонду и Всевышнему. И, может быть, тогда в конце года появится возможность продолжить работу. Но этот вариант слишком прекрасен, чтобы быть реальным. Столько лет!.. А время капает, капает.

— Сколько времени у вас, как правило, уходит на фильм?

— По-разному. В среднем 7—8 месяцев на 10 минут. Первый был сделан вовремя, это была детская сказка «Лиса и заяц», потом «Цапля и журавль», тоже вовремя. «Ежик в тумане» был сдан уже на три месяца позже, и с нас снимали проценты от постановочных. «Сказка сказок» опоздала месяцев на восемь, фильм делался полтора года. Стоил баснословно дешево, хотя по экономическим нормативам был на шесть тысяч дороже. Тут парадокс — администрация судила по тому, что было заявлено вначале, и раз не сходится, решила она, давайте сорвем с группы двадцать процентов, чтобы знали, а заодно и выговор влепим режиссеру на спину в виде бубнового туза. (У меня всегда вызывают улыбку эти выговоры — словно они их со мной в гроб положат... Чем они хотят брать человека?) И никто не судил по конечному результату.

— А потом была премьера «Сказки сказок» в «России», и я, помню, впервые увидела очереди на советский мультипликационный фильм... Потом фильм победил в Лос-Анджелесе, шесть раз вместе с другими вашими фильмами был показан по коммерческому каналу французского телевидения и два раза — по государственному...

— Но ни одна газета в нашей стране об этом не написала.

— Кстати, «Сказка сказок», кажется, лежала и на полке?

— Да, полгода. Мы ее закончили, а в это время группу выдвинули на Госпремию за предыдущие работы. (На собрании один мой коллега возмущался: «Как можно выдвигать на Госпремию человека, который нарушает госплан?») И тут приходит бумага из Госкино (она до сих пор хранится у меня дома): решением коллегии фильм должен быть сокращен до метража, определенного в режиссерском сценарии. То есть до двух частей вместо трех. Вы понимаете, какая подлая бумага! Ничего не пишется о цензуре, о том, что именно сокращать, просто — уместить в регламент. А дальше твое дело, режь, что хочешь. Видели бы вы, с каким «административным восторгом» директор Зотов прочитал мне этот

циркуляр. Я, конечно, сразу же, и в присутствии его зама, и главного редактора, сказал, что категорически не буду ничего сокращать, и не позволю никому, и фильм буду защищать сам. Это ваше дело, сказал мне директор. Для него мое поведение было абсолютно неадекватно — они же привыкли к холуйству. И я пригласил критиков из газет, из киноотдела и Юткевича, чтобы он своим авторитетным словом помог.

В большом зале студии набралось человек сорок. Мы уже хотели начать просмотр, как вдруг в зал вбежал совершенно взбешенный замдиректора студии Докучаев. Кстати, маленькая деталь. Когда я сказал, что переделывать фильм не стану, Докучаев, глядя на директора, бросил реплику: «Ну да, уже один отказывался переделывать фильм, больше в кино не работает». — «Это кто ж такой?» — спросил директор. «Да Асольдов»...

Это он пугал меня. Так вот, на Докучаеве не было лица. Он уже не говорил, а шипел, гнев от моего своеволия душил его. Он побежал в кинобудку и заорал, что просмотра не будет, пока в зале не останется только Юткевич, — его он выгнать не посмел. И действительно, всем пришлось уйти. Правда, Ольга Чайковская спряталась за колонной. А дальше обстоятельства приобрели совсем драматический характер.

Юткевич посмотрел фильм и сказал: «Юра, вашу группу выдвинули на Госпремию. Если вы сейчас не сделаете то, что вас просят, вы и премии не получите, и фильма не увидите. А мне фильм понравился, я вам даже помогу в перемонтаже». Я ответил: «Сергей Иосифович, у меня две руки, какую предпочтете отрезать?»

Но кончилось все неожиданно хорошо. Департаменты ли не договорились, или, быть может, к мультипликации, как обычно, всерьез не отнеслись, но Госкомитет дал премию, а Госкино разрешило фильм к прокату.

За неделю до публикации о премиях меня вызвали в Госкино к главному редактору Богомолову. И он, смущаясь, не глядя мне в глаза, говорит: «Ну что, Юрий Борисович, надо как-то картину выпускать». То есть словно я сам устроил всю эту историю. Повисла пауза. Богомолов какую-то крошку на столе нашел и разглядывает — сам ведь прекрасно все понимал. В общем, сошлись на том, что поменяем название. (Фильм назывался «Придет серенький волчок».) Это был 1979 год.

— «Сказку сказок» вы делали с Людмилой Петрушевской, которая была в те годы практически неиздаваемым автором, полупразапрошенным. Как этот союз возник?

— Мы с Петрушевской знакомы с 68-го года. Знакомство как-торосло, происходил душевный обмен. И... я не знаю, почему я к ней пришел. Просто пришел и сказал: «Люся, у меня есть такой бред, причем уже давний, хотелось бы сделать...» И рассказал какие-то кусочки, строчки поэтические. Рисунки ей показывал; сам что-то рисовал, пел колыбельную. В общем, вытряхнул перед ней всю эту груды.

А потом началась какая-то ненормальная работа. Сценария в обычном смысле, конечно, не было. Да и быть не могло — фильм же развивается не строго по сюжету, он скорее составлен из отдельных новелл, переходящих друг в друга. В результате мы оба авторы сценария, хотя там нет ни одного моего слова — я говорил, кадровал, короче, писал своими знаками...

И у меня тогда не было мысли — запрещенная, издаваемая. Она человек, мною глубоко уважаемый и почитаемый. Я тогда ее пьес не знал (это был 76-й год), она мне читать ничего не давала. И она никогда не сказала бы мне пошлость, вроде: Юрочка, я тебе благодарна, что ты пришел. Если бы это в наших отношениях появилось, никакой работы бы не было. Она человек глубоко переживающий, потрясенный жизнью. У нее почти детская доверчивость к правде. Для нее правда не ужасна, она естественна, как естественны времена года.

— А что вы думаете вообще о сегодняшнем состоянии нашей мультипликации? О ее перспективах?

— Мультипликация — разная. Есть фильмы талантливые. Правда, у них нет большого смыслового запаса, но это и не входит в их задачи. Есть невозможно средний уровень, на грани атрофирования. Он существует и будет существовать и не атрофируется никогда... И есть очень редкие фильмы, которые по-настоящему хороши. Редкие не потому, что нет талантливых людей — просто очень часто не хватает сил...

Вообще у нас мультипликация популярна своей «массовостью», а не сущностью, в ней заложенной. И все, что сверх этого, не принимается, что лукавить. Причем не только зрителями, но и братьями-профессионалами, что само по себе горько. Да и понятно — ведь более всего воспринимается иллюзия достоверности. И в кино возможность срастить себя с героем и компенсировать свою не очень благополучную жизнь для зрителя милее, чем правда, подлинность. Мы сколько угодно можем говорить о великом «Жертвоприношении» Тарковского, но популярным этот фильм никогда не будет. Популярно только то, что по-настоящему не утомляет, не требует усилий. Гораздо проще посмотреть про страх, про ужас, про красивую жизнь, испытать шок и массу сильных эмоций, чем попытаться приблизиться к тому, что тебе медленно открывается, что говорят прямо в душу.

Мультипликация по своей сущности изначально очень сильное искусство и может быть очень действенным. Это без преувеличений. Внутри себя она может легче, чем игровое кино, ломать жанровые перегородки, она более свободна. Здесь возможны мгновенные перемещения от фантастики к реальности, от реальности — к самому низменному и затем — к самым высоким духовным взлетам. В этом смысле «Мастер и Маргарита» — мультипликационная библия.

— Почему же у нас отношение к мультипликации, как правило, снисходительное, как к чему-то малосерьезному?

— Ну так мультипликация сама это отношение породила! Винить критиков не стоит. Другое дело, если бы они чуть внимательнее относились к таким понятиям, как язык, средства кинематографические. Я совершенно убежден, что критик, который не замечает феномен мультипликации, не способен до конца понять и игровое кино. Более того, режиссеры игрового кино, мне кажется, себя обедняют, если не вглядываются в феномен мультипликации. Многие крупные режиссеры мира не просто ею интересовались, они понимали, какой огромный духовный запас в ней заложен. Эйзенштейн, например, называл мультипликацию «сверхкино». Чаплин просто завидовал мультипликации, ее способности к мгновенной трансформации и свои трюки иногда даже ускорял, приводя их к мультипликационному знаменателю. Феллини пользуется мультипликационной метафористикой в своей эксцентричности, в своем невыносимо трагическом цирковом начале. А рисунки Феллини к фильмам — это же чистая мультипликация! Тарковский говорил о мультипликации божественные слова. А это все режиссеры, для которых понятие изображения, действия во времени не пустой звук. И уж если речь идет о чистом кинематографе — это мультипликация. Она творит, не беря с натуры, начинает с чистого листа, с первой точки, которая появляется на белом пространстве и постепенно превращается в кинокадр.

— Как вы считаете, существует ли советская школа мультипликации или у нас она вся выросла из западной?

— Конечно, существует. В двадцатые годы было заложено начало советской школы. Если бы потом в тридцатые годы «каток» не передал ее развитие, сегодня наша мультипликация была бы на качественно ином уровне. (Но тогда все невежество, деспотия и диктатура прокатились на тяжелых колесах по всей стране.)

Все было искусственно прервано, и в результате советской мультипликации привили диснеевский метод и эстетику, и она стала традиционной. Дальше, конечно, все равно графические традиции соединились с диснеевской технологией, принципами, и появились фильмы подлинно отечественные, национальные: «Конек-Горбунук», «Заколдованный мальчик», «Снежная королева» и другие. Но тем не менее много пришло «оттуда» и отравило надолго, лишило творческой инициативы. До конца освободиться от обаяния Диснея было невозможно.

— А как вы относитесь к Диснею?

— Я его боготворю. Это законченная эстетика, внутренне органичная, великая по своей игре, по эксцентричности, по мастерству. Как Чаплин — такая же степень насыщенности. Глядя диснеевские фильмы, понимаешь, как они радовали тех, кто их делал. Именно радовали. Они в это играли. В них нет напряжения, только необыкновенная легкость. Любое мастерство вызывает уважение, а Дисней — это та степень мастерства, которая может вызывать удивление, восхищение, восторг, чувство, что ты все равно так не сделаешь, и никакой зависти при этом.

А это, наверное, подлинное искусство, которое не вызывает зависти, а только прилив собственных сил...

А остальная американская мультипликация — перепевы Диснея, отражение его блеска. Ведь Дисней — это держава, это нечто над земным шаром.

Я не могу согласиться с теми людьми, которые считают, что Дисней «закончил» мультипликацию, подвел черту и после него работать в ней бессмысленно. Да, «закончил», но на своей территории, а территориями много. И если бы наши чувства ограничивались только диснеевскими фильмами, это была бы бедность. Сам Дисней, который был человеком необычайно широким, наверняка бы оказался восприимчив к той мультипликации, которая сегодня появляется у нас.

— Вернемся к началу нашего разговора. Почему «Шинель»?

— Вы думаете, я себе отдавал отчет? Как сказал Булгаков: «Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в перулке, и поразила нас сразу обоих».

Это не экранизация, и вообще я этого слова не люблю. Не экранизация в том смысле, что у нас принято понимать под «бережным перенесением» литературного первоисточника на экран и результат оценивать исключительно только в плане буквенной верности этому первоисточнику, причем по весьма приблизительному счету. (А Гоголь мог бы сделать фильм в точном соответствии с повестью?) Как сказал один редактор на студии, «Норштейн работает над киноверсией «Шинели». Так вот, я никак не могу считать себя в числе следователей, которые проводят очередную версию раскрытия некоего преступления. Ни о каких версиях, если ты берешь литературу знакомую, разговора быть не может. Более того, должно быть ощущение, что ты сочинил это сам. Без этого ощущения работать вообще невозможно. И это ничуть не цинизм или наглость по отношению к Гоголю или другим великим покойникам...

Для меня «Шинель» — одна из глав Библии. Это как бы житие Святого Акакия. Мне эта повесть кажется как бы хранилищем человеческой совести. И если произойдет полное крушение всех человеческих законов, то последней из того, что хранит человека от злодеяний, уйдет эта повесть...

То, что я говорю, не значит, что я рассуждал именно так, когда решил делать фильм. Рассуждений вообще не было. Был инстинкт. Я хорошо помню, что однажды, рисуя какой-то эпизод для «Сказки сказок», я сделал картинку. Угол комнаты, кровать, на кровати сидит человек. Маловнятный, понятный только мне рисунок... Но вдруг показалось, что кто-то уже так сидел, будто однажды я подглядел это. После этого я подаю заявку на «Шинель».

Реплика Акакия — крик: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» Может, он сказал это тихо, без раздражения, скорее с удивлением... В моих ушах это крик — во всю Вселенную. Вот из таких моментов... Не

знаю, сумел ли я объяснить почему... Вообще ведь никто не знает, когда, в какой момент его подстрелит искусство и он окажется буквально спеленут... И вдруг понимает, что заставляет его так жить, так чувствовать почти инстинктивно то, что он, когда-то прочитав, забыл и подсознание ему напомнило.

Если говорить о концепции, то у меня ее нет и она мне не нужна. Очень точно записал тогда Воровский, что тенденция должна быть не в произведении, а в художнике. То же самое и с концепцией. Ее не нужно выставлять, показывать. Чем более она будет скрыта, тем лучше для меня, тем более инстинктивно я буду работать. Инстинкт предполагает другую степень искренности.

...О чем для меня «Шинель»? О совести. О незаинтересованном, почти не замеченном убийстве — всеми понемножку. Когда никто не виноват. Это — провоцирование совести в нас. Мне хочется, чтобы не только мы, работающие над фильмом, узнали, как все это произошло с Акакием, но чтобы в результате все вместе сгустилось и породило такое понятие, как стыд. Сегодня очень важно, чтобы человеку было стыдно.

1988 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Остаюсь советским гражданином	3
Дуэт для солистов	13
«Таганка» — это вера	23
Королевство Резо	33
Снимали «Шинель»...	38

НЕПРИДУМАННЫЕ ИСТОРИИ
ПРО ТЕАТР И КИНО

ДЕМЕНТЬЕВА Мария Юрьевна

Редактор М. М. Ж и г а л о в а

Технический редактор Т. Я. К о в ы н ч е н к о в а

Сдано в набор 25.12.89. Подписано к печати 23.02.90. А 00241. Формат 70 × 108^{1/32}. Бумага газетная. Гарнитура «Гарамонд». Офсетная печать. Усл. печ. л. 2,10. Усл. кр.-отт. 2,28. Уч.-изд. л. 3,20. Тираж 150 000 экз. Зак. № 1695. Цена 20 коп.

Ордена Ленина и ордена Октябрьской революции типография имени В. И. Ленина издательства ЦК КПСС «Правда». 125865 ГСП, Москва, А-137, ул. «Правды», 24.

● **ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ВНУТРЕННИЙ ВЫИГРЫШ-
НЫЙ ЗАЕМ 1982 ГОДА** — выпущен 1 января 1982 г.
сроком на 20 лет в облигациях достоинством в 25, 50
и 100 рублей.

Облигация в 100 рублей состоит из двух пятидеся-
тирублевых облигаций одной серии с двумя номера-
ми; облигация в 25 рублей является половиной пяти-
десятирублевой.

**Облигации Государственного внутреннего выиг-
рышного займа 1982 года** являются удобной и выгод-
ной формой хранения денежных сбережений насе-
ления, они свободно продаются и покупаются уч-
реждениями Сберегательного банка СССР и прини-
маются от их владельцев на хранение.

**Ежегодно по займу проводятся 8 тиражей выигры-
шей:** 15 февраля, 30 марта, 15 мая, 30 июня, 15 авгу-
ста, 30 сентября, 15 ноября, 30 декабря.

По займу можно выиграть 10 000, 5 000, 2 500, 1 000,
500, 250 и 100 рублей на пятидесятирублевую обли-
гацию, включая ее нарицательную стоимость.

Владелец выигрыша в 10 000 рублей имеет право
на внеочередную покупку автомобилей «Волга», «Жи-
гули» или «Москвич», а выигрыша в 5 000 рублей —
автомобилей «Жигули» или «Москвич».

Разница между стоимостью автомобиля и суммой
выигрыша вносится владельцем выигравшей облига-
ции.

СБЕРЕГАТЕЛЬНЫЙ БАНК СССР К ВАШИМ УСЛУГАМ!