

“художник должен не спать, а работать”

Вадим Абдрашитов — Газете



«Сценарий является чертежом будущей картины, постоянно над ним надо работать». Вадим Абдрашитов (справа) с кинодраматургом Александром Миндадзе на съемках

401 СТР

Можно сказать, что Ромм был вашим единственным учителем в кинематографе, или кто-то еще заметное влияние оказал?

Ну что значит был учителем? Режиссуре вообще научить нельзя. Но личность, ее масштаб были, конечно, огромны. Нас только завораживающе он все рассказывал — гениальный лектор, прекрасный педагог. Но мы ж общались с ним недолго, его не стало, когда мы учились во втором курсе. И у нас ни у кого не осталось комплексов его лекций. Ни у кого. И ведь готовы были записывать, чистые тетрадки завели, но мы не успевали за мощью мысли, невозможно было оторваться. Мы слушали, что он рассказывал об истории искусства, об истории XX века — поразительно интересные вещи. К сожалению огромному, тогда не было ничего похожего на видео — надо было ставить камеру на треногу и снимать бесконечно. Само по себе это было какое-то наваждение. Но конкретно режиссуре как таковой, я не помню, нас учили вообще или нет? А потом жизнь так сложилась, Ромма не стало, мы долгое время жили в качестве безотцовщины какой-то: не было мастера. Тех, кого мы хотели, нам не давали, а кто хотел и навязывался — как-то нам казалось, не пристало после Ромма.

И довольно долго, месяцев восемь, мы жили в этом качестве, пока к нам не пришел Лев Александрович Кулиджанов. Тот был до этого не преподавал нигде. Мудрый, деликатнейший человек, который поддержал все сценарные проекты, утверждения при Ромме, все направление мастерской. А потом так сложилось, что после курсовой работы «Остановите Поганова!», которая себя достаточно замятно заявила, мне предложили ею защититься. Я ВГИК закончил на год раньше, чем предполагалось, потому что «Мосфильм» предложил прийти уже на работу. Предложение сделал гениальный, замечательный, дорогой, любимый Юлий Яковлевич Райзман, который был художественным руководителем — а в свое время вдвоем мы с Роммом руководили — творческим объединением «Товарищи». И в этом объединении сделаны все мои картины, большинство из них еще художественно фигурировало Райзманом. Вот крупные фигуры, которые занимались становлением моих как режиссера, хотя я не понимаю, в чем этот процесс. Такие разные, замечательные люди, и масштаб их личности оставил след. И сейчас есть очень хорошие славные люди, но это поколение было другого калибра вообще. И что моему поколению, и мне в частности, повезло очень плотно общаться с людьми такого масштаба — за это я благодарен судьбе и боженьке.

Но ведь и внутри вашего поколения завязывались творческие связи, союзы? Прежде всего существовал Союз кинематографистов. Да, он был, так сказать, под колпаком большевиков, советской власти, но все равно атмосфера была товарищеская, дружеская, взаимоуважительная и априори доброжелательная. Несмотря на то, что все — художники, все с отравительными характерами, комплексами, существовал союз, которого на сегодняшний день не существует. Чистого воздуха не хватает этому сообществу.

«жизнь на сегодня сложилась таким образом, что я делаю то, что меня захватывает»

Как образовался ваш уникальный творческий союз с кинодраматургом Александром Миндадзе?

Что касается нашего тандема, то, когда я неожиданно защитился курсовой, у меня не было задела, сценария для большой полнометражной картины. Те идеи, с которыми я пришел на «Мосфильм», не были поддержаны. Я предложил экранизации Юрия Трифонова и, как ни странно, «Обломов». Но это было отмечено редактуры. И я стал читать сценарии, которые вообще существовали в природе. Перечитывал содержимое портфелей разных студий в стране. Я прочел около двухсот сценариев. Это продолжалось год. Я уже был зачислен на «Мосфильм», получал зарплату, но ничего не снимал, искал сценарий. Я понял, что человек, который если умеет и делает что-то, то только то, что ему нравится. И жизнь на сегодня сложилась таким образом, что я делаю то, что меня захватывает. Я искал сценарий, который будет моим, который я не могу не сделать. И я понял с годами, почему так происходит. Кино вообще очень трудно снимать, если к этому серьезно относиться, если не лезть ногой это делать. И обязательно должен быть некий «движитель» внутри режиссера: не могу не снимать кино, должен работать. Я долго искал, пока не нашел сценарий незнакомого, как тогда казалось, автора — Александра Миндадзе. Прочел сценарий, который потом стал называться «Слово для защиты», позвонил автору, мы подружились, стали работать вместе, — и прошло уже практически тридцать лет, как...

Еще один юбилей. Да. Так я не к тому, что среди прочитанных двухсот сценариев были какие-то плохие; из них потом вышли заметные картины. Но не мои! Не захватывало меня. Бывает же — красивая девушка, а не та. Как это объяснить? Невозможно. И я понял, что «Слово для защиты» — мое. Стала работать, была очень сложная картина. Заболела артистка, ее меняли, когда уже была отснята треть картины, и я в оставшиеся сроки надо было все снять заново. В этот период возник замысел следующего фильма — «Поворот». И так далее, и так далее.

Работа над сценарием продолжается во время съемок? Обязательно. Сценарий — живой организм, и к нему как к живому организму надо относиться. Съемки — это очень живое дело, даже более живое, чем хотелось бы. Я имею в виду, что реальная жизнь настолько внедряется и так мешает осуществлению картины, которая у тебя сложилась в голове! Когда ты работаешь над режиссерским сценарием, ты видишь идеальную картину: денег немеренное количество, актеры все гениальные, идеальные, кого ты хочешь снимать.

И все здоровы. И в нужном возрасте. Все свободны, оператор гениальный, пленка сверхчувствительная, звучит какая-то небесная музыка, все идеально просто. И когда ты приезжа-

ешь на площадку, ты видишь, что все работает против твоего замысла. Все. Оператор талантлив, замечательен, но не идеален. Пленка той чувствительности, которой есть, погода совсем не та, которую ты себе представлял, музыки никакой нет, актер занят, поэтому это не тот эпизод, с которого ты мечтал начать работу, а другой. Жизнь начинает все ломать. Поэтому основная профессиональная составляющая режиссера — это приспособить к картине все то, что работает против нее. Идет дождь — надо приспособить этот дождь.

Обратить обстоятельства в свою пользу. Совершенно верно. И сценарий, который является чертежом будущей картины, это тоже живое дело. Постоянно над ним надо работать. Миндадзе часто бывал на съемках. Например, появлялся конкретный актер, и у него вот эта реплика хуже ложится. Реально появился актер Гостюхин, и то, как он говорит, он это по-другому скажет. Надо под него реплики как-то изменить. Появляется гений, актер Олег Иванович Борисов: зачем ему так много говорить? Такие глаза — они выражают больше, чем две-три фразы. Или изменение погоды: что это — беда, катастрофа, или на самом деле, может, это как раз то, что нужно, если в сценарии что-то пластично переделать? И все это делаешь, чтобы не поступиться в чем-то главным. Занимаясь частностями, превращая противодействие в содействие — и все только для того, чтобы, как говорил Тарковский, как зеницу ока сберечь главное — замысел картины, представление ее. Вплоть до сдачи картины на монтажном столе — ведь монтажный стол тоже подсказывает какие-то вещи. Вдруг выясняется, что вот это монтажное соединение — оно намного более выразительно, более кинематографично, чем в сценарии это было сделано на литературном уровне. Во время озвучивания какие-то реплики перепишутся, потому что на слух они более подходящие.

«я чувствую, что если актеру зритель не поверит, то он вообще ни во что не поверит»

Так актер является сотворцом образа или же, наоборот, должен полностью следовать указаниям режиссера? Тарковский предпочитал, кажется, последнее. У Тарковского много совершенно разных актерских работ. Работы Ролана Быкова, Солоничина, Бурляева в «Рублеве» — это совсем не та природа работ актерских, которые в последних его картинах, где скорее абырисы образов по сравнению с глубинной разработкой характеров в «Андрее Рублеве». Разные способы работы. И у нас ведь то же самое. В «Параде планет» — лишь обозначение, а, скажем, в «Охоте на лис» — работа над характерами этих героев. Актеры, как и все люди, настолько разнятся между собой! Надо почувствовать и понять, что с этим актером вот так надо работать, с этой артисткой эдак. С тем вообще не надо говорить, надо прочесть ему что-то из Мандельштама, две строчки, и он уже в том состоянии, которое нужно в данном кадре. А с этим надо долго работать и добиваться, добиваться. Общего лекала, выкройки — нет. К каждому ну-

жен подход. Я работал всегда с очень талантливыми людьми. И, естественно, это всегда были сотворцы. Мне трудно представить другого актера, например, в «Охоте на лис», кроме как Гостюхина. Я не понимаю, кто мог бы еще сыграть Гудимова в «Слуге». Кто, кроме Антона Андросова, мог бы сыграть Плюмбума. Это говорит о том, что, как мне кажется, они органично существуют в замысле.

Нередко получается, что именно в ваших картинах актеры играют наиболее яркие роли в своей биографии. Это чрезвычайно просто объясняется. Во-первых, есть что играть. Существует материал — актеры обеспечены литературой, тем, что написал Миндадзе. Во-вторых, смею надеяться, что как режиссер помогаю им себя выявлять. Мне интересен актер на площадке, и в этом смысле я — актерский режиссер. Я чувствую, что если актеру зритель не поверит, то он вообще ни во что не поверит. Концептуальные, эстетические достижения — это все бред, абсолютно. Зритель это может пропустить. Но если он верит актеру, тому, что происходит с актером, с его персонажем, — тогда актер за собой потащит и эстетику, и погрузит зрителя в концептуальные особенности картины. Я прекрасно это понимаю, и с удовольствием работаю с талантливыми людьми. У нас много примеров прекрасных дебютов в наших картинах.

И даже если не проверять по энциклопедиям, действительно ли это дебюты, есть твердое ощущение, что Юрий Степанов и Чулпан Хаматова в кино начали с «Временем танцора». А в «Плюмбуме» дебютировала в кино Лена Яковлева, в «Магнитных бури» — Максим Аверин... И хотя кто-то, может, и снимался в эпизодических ролях, — ярко о себе заявили у нас. Вот по той причине, о которой я сказал: есть что играть, есть режиссер, который любит актера. А что касается дебютантов — так это ж очень хорошо. Когда картина про молодых людей, надо найти актеров неизвестных, талантливых.

Как вы ищете, по театрам? Когда идет подготовительный период, работа над режиссерским сценарием, я очень много хожу по театрам. Ужасная работа. Смотрю, что происходит на актерском рынке, смотрю игровую составляющую на телевидении — что там, в сериалах кто появился. Главное — режиссеру потом не ошибиться. Принести такой вот кусок золота — надо понять, что это действительно золото, незамутненным взглядом посмотреть. Появилась у нас Хаматова: такая девочка-подросток. А героиня ее, Катя, медсестра, прошла войну. Но видно — талантливый человек, начались пробы. Оказалось, надо ее утверждать, отсматривать сценарий под этим углом: вот такая Катя, такое решение. Будет талант — выйдет ярко. Как и произошло.

Сегодня те, кто делает кино, зачастую не дают себе труда найти новые лица, берут что есть, и не важно, подходит на роль или не подходит. Да. Это на телевидении называется — поддержать рейтинг. Если молодой герой, красавец — то непременно Домогаров. Из одного сериала в другой переводят. «Дальнотбойщики» — тот же Гостюхин, Галкин — мы сейчас сядем, наберем десять человек первого рейтинга, потом еще... Обидно вот что: актеры играют одно и то же. Режиссеру, который снимает сериал, нужны люди в таком вот внешнем виде, а чтоб внутри выстраивать — так лучше этим не заниматься. И драматургический материал соответствующий. Но это опасное дело для актера. Он может так намылить глаз, что перестанет быть интересным. И в этот момент предательски бросают его режиссеры и те же самые продюсеры: все, надоело зрителю смотреть. Давайте нового вытацим. Развитие актера как такового приостанавливается. А актер — лицедей, должен и такую роль играть, и эту насыщать собой, а тут побаловаться, поискриться, — а ведь этого нет. Знаки меняются, а в принципе все одно и то же. Хотя актерский рынок очень мощный. Каждый раз, когда провожу кинопробы, с огромной скорбью прощаюсь с теми, кого не утвердил. Потому что это тоже талантливые люди, просто не вошли в палитру конкретного замысла, в ансамбль. Но хотел бы опять с ними как-нибудь встретиться.

«невозможно отключиться от реалий, не существует башен из слоновой кости»

В характерах персонажей ваших картин почти всегда чувствуется некий внутренний стержень. Иногда кажется, что такая опора — профессия, дело жизни героя. Это несколько неожиданно. Где, например? Во «Времени танцора» военные — разные, о том картина. Ражженные в казачью форму, никакого отношения к казачеству не имеют. Ну, следовало бы «Остановились поезд» — согласен: там есть совпадение сути и формы. Но тот же Борисов в «Параде планет» играет астропизика, а мог быть врачом или учителем; просто астрология выразительнее, интереснее. А какую роль играет профессия в «Охоте на лис»?

Зато там важно увлечение героя, его хобби... Теперь, когда пересматриваешь эти картины, видишь, что в персонажах сидит эта сила, и фильм делается актуальнее. Вы, возможно, вот о чем: в советских фильмах работа, род занятий, была способом социализации. Существовала всегда социальная составляющая героя. Пасечник — Рыбников обязательно должен быть монтажником-высотником, без этого трудно представить его как личность. И наоборот — расфурцованность в этом привела к внутреннему краху. Другое дело, что сегодня я в основном не встречаю этого в отечественных картинах. И это, конечно, объединяет образ. Когда это не профессия, не способ реализации себя как личности, а обозначение функции. Сейчас ведь много таких героев-«функционеров».

Режиссер должен реагировать на процессы в обществе или же искать кусок жизни, который не меняется, вечные темы? Если говорить о художнике, то ничего он не должен. Он, если ему дан талант, должен не спать, а работать: не спи, не спи, художник — как сказал поэт. Он должен отдаваться своему чувству, своему инстинкту — и когда он делает то, что ему интересно, тогда он и мне интересен как зрителю. Другое дело, что, когда мы живем не в безвоздушном пространстве, особенно в наше время, в нашем обществе, невозможно отключиться от реалий, не существует башен из слоновой кости. Другое дело, что они придумываются, эти

башни. Искусственно. И люди делают фильмы, и сериалы, и спектакли, совершенно не касающиеся реалий жизни. Для меня это как марсианские хроники. Там гуманоиды, очень похожие на людей, причем на знакомых актеров, и квартиры у них похожи — но к реальной жизни никакого отношения не имеют. А такие картины снимаются, и более того — иногда они даже востребованы зрителем. Но это не вопрос, кто должен. Значит, режиссеру трудно или неинтересно снимать про реальную жизнь.

Но ведь ощущается дефицит картин, которые реальность препарировать. А про реальную жизнь очень сложно снимать и ответственно. Хлопотно. Легче снять ретро. Эстетизировать как-то все. Но пройдет время, и появятся фильмы о том, что происходит на дворе.

Наблюдаете сегодня какие-то процессы в обществе, которые заставят вас сделать об этом фильм? А о чем же я снимаю — вот «Магнитные бури»? А «Время танцора» — мы-то с Миндадзе только и делали, что снимали про современность, причем про такую, про которую я что-то потом и не видел других картин.

Некоторые критики говорили, что ваши картины, то же «Время танцора», опередили время. Но ведь это была самая непосредственная реакция на события и на новые явления? Мы никогда не делали картин о процессах, которые не были заметны. Просто обращали внимание. Чтоб жирным шрифтом, прописными буквами было сказано. Разве что-то открыто в картине «Остановился поезд»? Нет: констатировано.

Но этот фильм начала 1980-х и сегодня не выглядит устаревшим. Потому что мы реагировали на процессы не сиюминутные, а на те, которые были подготовлены предисторией. И «Остановился поезд», и история в общем-то целых поколений в «Охоте на лис» — я думаю, что эти коллизии, не поверхностные, а сущностные, остались в жизни. То же самое — «Время танцора». Сколько прошло лет, а массу вещей я там узнаю. Мне было любопытно во время телепоказа, как фильм будет смотреться в сегодняшнем контексте, среди рекламы, среди новостей. И вышло, что картина совсем не устарела, сморится даже более актуально. Какие-то вещи там были действительно угаданы. Угадана невозможность победы как таковой. Эти картины касались глубиной драматургии самой жизни, поэтому пока еще живут и остаются достаточно современными.

«я не очень-то и профессионал; профессионал — это тот, который может все что угодно сделать, и такие есть ребята»

Думали уже, о чем следующая картина будет? Как же не думали? И следующая, и последующая. Наметки существуют, вопрос — как сложится путь реализации идеи. Поскольку пока это все в самом прибли-



Вадим Абдрашитов на съемках фильма «Время танцора» с актерами Сергеем Гармашем и Юрием Степановым

тельном виде, я никогда об этом не говорю. Я начинаю об этом говорить, когда первый съемочный день пошел.

Тогда поговорим про производственную сторону. У вас господдержки?

Все наши картины сняты на государственные деньги, потому что нам не удавалось найти спонсора, которого бы мы могли назвать нашим замыслом. Трудно себе представить спонсора, которого бы увлек замысел «Магнитных бурь». Равно как и «Времени танцора». Более того, у нас остался в стороне замысел, достаточно крупный, финансово неподъемный, мы уж трясли одного, другого олигарха, банки, говорили с богатыми людьми, большими организациями, которые все разговоры начинают за приятным общим ужином, обещаю, что, конечно, мол, обеспечим, и так далее, — а в тот момент, когда нужно платить деньги, все эти люди исчезают. Поэтому надежда только на господдержку. Может, в дальнейшем и появится меценат. Но я человек, предпочитающий оставаться без наивных ощущений, ближе к реальности, и поэтому с трудом предполагаю появление таких денег.

Если вложат, то в развлекательное кино, в боевики. Естественно.

А что касается телевидения — оно ведь оттягивает кадры из кинематографа. Вас из ВГИКа позвали на «Мосфильм». А сегодня после киношкол люди скорее в клипмейкеры и сериалы поддаются. Телевидение — огромный рынок, который требует творческих кадров. К этому я не отношусь хорошо или плохо. Это как погода: сегодня вот такая-то. Это вопрос того, что написано в книге судьбы. Если человек ушел в клипмейкеры и там себе реализовал, так было написано. Если челове-

ку этого мало, он мечтает о другом, — он найдет свое место. Это вопрос устройства каждого отдельного человека и размера того мешка, в котором то или иное количество таланта. Очень хорошо, что ТВ существует как таковое, потому что оно обеспечивает огромное количество рабочих мест людям разных кинематографических специальностей. Почти все актеры так или иначе снимаются, и режиссерам, и операторам находится работа. И прямой выход на зрителя существует. Однако общий уровень профессионализма на ТВ значительно ниже, чем в кинематографе недавнего времени. Телевидение депрофессионализирует людей. Хорошо, что есть рабочие места; плохо, что эти рабочие места отлучают от профессии. Хотя справедливости ради надо сказать, что уровень современных отечественных сериалов за последние время подрос, значительно и серьезно. Я имею в виду и «Идиота», и «Штрафбат», и особенно недавний сериал «Курсанты». Там замечательная работа с актерами, драматургическая, операторская работа. Будем надеяться, что уровень будет расти, — но это процесс не бесконечный. Рынок все равно скажет, что надо, а чего уже хватит. Пока идет конкуренция по качеству между каналами, между продюсерами, мы еще этот рост будем наблюдать. Как только будет достигнут какой-то уровень, те же самые продюсеры скажут: «Не надо». — «Да мы можем!» — «Спасибо, не надо. Лучше, чем хорошо, — не надо». Но пока те актеры, которые снялись в тех же «Курсантах», — они много получили по профессии, они реализовались.

Вы могли бы и для ТВ работать? Конечно, почему нет, если каждый раз будет новая задача. У нас и картины все разные, которые мы делаем. Никогда не снимали такую картину, как «Магнитные бури», никогда не снимали «Плюмбума», — и «Парад планет» сняли после «Остановился поезд» как будто вообще другие авторы. Телевидение — интереснейшее дело, непонятное. Отдельные художники как-то касались — Эфрос в свое время, Бергман в своих телевизионных фильмах нащупывал, Феллини. Становилось понятно, что с телевидением на самом деле не так все просто, разве что это наше как-то все опешляет, потому что к народу такое отношение, что все съест. Но опять-таки это вопрос приоритета, придет ли какая идея, захочется ли. Пока не загораюсь. Через силу раскручиваюсь. Я даже думаю, что я в этом смысле не очень-то и профессионал. Профессионал — это тот, который может все что угодно сделать, и такие ребята есть. Я же хочу почувствовать, что это мне нравится, что это самому мне было чрезвычайно интересно.

Да, профессионал снимет что угодно — но ваши-то картины за вас никто не снимет.

Может быть. Во всяком случае попыток нет таких — поработать в той нише, которую мы заняли. Нас никто не вытеснит из этой ниши. Не вижу людей, которые бы с большим желанием ринулись снимать «Магнитные бури». Про все про то, что происходит. С другой стороны, время от времени замечаю: что-то из наших картин, что в свое время было непонятно, прохладно принято, подверглось контратипированию. Из «Охоты на лис», из «Слуги», «Парада планет»... В какой-то степени, наверное, естественно, что есть разные идеи, формы. И в этом смысле, наде-

юсь, не напрасно работали, раз какая-то идея, мифология наших картин остается востребованной не только зрителем, но и братьями-коллегам.

Режиссер всегда работает? Есть периоды, когда он отдыхает, предается хобби? Или же все как у писателя — идет постоянное наблюдение за жизнью? Какое хобби может быть! Я хотел бы иметь такое хобби, каким когда-то был для меня кинематограф. Наверное, когда смотришь на человека, поправка на режиссерскую диоптрию всегда существует. А когда ты еще работаешь с мо-лодежом, со студентами — я веду мастерскую во ВГИКе, — то постоянно в тренинге находишься.

Вадим Юсупович Абдрашитов родился 19 января 1945 года в Харькове, окончил МХТИ и ВГИК (мастерскую Ромма и Кулиджанова). Обрета творческого соратника в лице драматурга Александра Миндадзе, режиссер поставил картины «Слово для защиты» (1976), «Поворот» (1978), «Охота на лис» (1980), «Остановился поезд» (1982), «Парад планет» (1984), «Плюмбум, или Опасная игра» (1986), «Слуга» (1988), «Армавир» (1991), «Пьеса для пассажира» (1995), «Время танцора» (1997), «Магнитные бури» (2003). Абдрашитов — неоднократный лауреат Госпремии, обладатель премий «Ника» и «Золотой орел», «Серебряного медведя» Берлинского кинофестиваля, а также других наград. Руководитель студии «Арк-фильм».

газета

бури во времени