



Илья АВЕРБАХ:

«ПРАВЕДНИК ПОБЕЖДАЕТ, ДАЖЕ ЕСЛИ ОН СЛАБ»

— Чем вы сейчас заняты?
— Только что я закончил картину, которая называется «Фантазия Фарятева». В основе ее — пьеса советского литератора Аллы Соколовой, идущая во многих театрах СССР и за рубежом.

— О чем этот фильм?
— Вероятно, вы ждете от меня пересказа сюжета, но мне бы не хотелось этого. Да и сюжет не изобилует лихими поворотами. Действие происходит в наши дни, в двух семьях... Это фильм о том, как люди, очень близкие, подчас не понимают друг друга; о том, как они мучительно, трудно продираются к пониманию... Каждый из них — в нашей картине это мать и две дочери — ищет свой выход из очевидно драматического положения, предлагает свой вариант. То отъезд в другой город, то замужество старшей дочери... И вдруг появляется странный человек, Фарятев, который рассказывает какие-то вроде бы нелепые истории, прямо-таки сказки, впрямую абсолютно не связанные с жизнью наших героинь. Но Фарятев этот пробуждает в каждой из них пусть пока первичную степень, пусть лишь малую, но — понимания друг друга... Что из всего этого выходит, мы и хотели показать на экране.

— Почему вы обратились к этой теме?

— Потому что она мне близка. И даже если это мое объяснение кто-то сочтет «несущественным», все равно ничего более «существенного» я добавить не смогу.

— Как эта картина связана со всем, что вы делали раньше?..

— У русского классика XIX века Николая Лескова (а я снимал фильм по его «Тупейному художнику» — «Драма из старинной жизни») есть несколько вещей о праведниках, о людях, я бы сказал, абсолютного бескорыстия и необычайной чистоты нравственного чувства... У меня в каждой картине есть такой праведник. Это и профессор Сретенский из «Монолог», и учительница Вера из «Чужих писем», и писатель Филиппок из «Объяснения в любви»... Меня довольно часто упрекали, будто мои герои — слабые. Но ведь внешняя слабость — явление обманчивое, поскольку за этой видимой слабостью часто скрываются, органично с ней сочетаясь, внутренняя сила, мощный по своей последовательности нравственный потенциал. Близок тем моим героям и Фарятев. Его тоже не назовешь «активным», он не способен энергично преобразовывать свое жизненное пространство, но именно его нравственный потенциал и оказывается в конце концов решающим. Не кто иной, а Фарятев, «странный и слабый», рождает ощущение выхода из ситуации, казавшейся неразрешимой... Наметьте такой выход — главное, по-моему, для искусства.

— Как решен фильм с точки зрения формы?

— Максимально просто. Это, можно сказать, камерная картина: в ней всего две декорации и немножко натуры, снятой в маленьком южном городке. Фильм сделан для телевидения, и хотя я к ТВ отношусь весьма сдержанно, на сей раз его специфические требования совпали с моими сегодняшними потребностями, и поэтому тоже пьеса Соколовой показалась мне благодатным материалом.

— Ни одну из моих работ не назовешь в общепринятом смысле «масштабной», и меня давно тянуло снять именно такой, камерный фильм, чтобы я мог не отвлекаться на тысячи и тысячи занятий и подробностей, которыми перегружен кинематограф, а углубиться в психологию персонажей. Заняться людьми... Я вообще считаю, что актер в современном кино — важнее всего, это относится, по-моему, к любому фильму, пусть даже с самым широким показом многообразных проявлений окружающей жизни. А уж в таком локальном фильме, как наш, все то, что вызывает зрительское сопереживание, сотворчество (такое, скажем, значительные компоненты кинематографического искусства, как пластика или монтаж), — все это должно находиться в самом актере. Он главный в подобной работе. Поэтому, видимо, я заранее не думал о монтаже, не выстраивал предварительно мизансцен... Снимали мы очень длинными кусками, а

11 января исполняется пять лет со дня смерти Илья Авербаха.

Он умер, не дожив до 52 лет.

«Ему не понадобилось усилий над собой, чтобы пройти свой путь чисто и прекрасно. Не было и попытки сделать шаг, за который плата заранее известна, получить заказ в расчете на чин или награду. Его картины рождались из подлинной, искренней любви к искусству. Для него, — пишет об Илье Авербахе Андрей Смирнов, — это было естественно. Он не мог жить иначе».

«Степень риска», «Драма из старинной жизни», «Монолог», «Чужие письма», «Объяснение в любви», «Фантазия Фарятева», «Голос»... Как мало, оказывается, снял Авербах, этот мощный художник. И как много, выходит, он сделал, если и сегодня практически все его фильмы не то что помнятся — они живы».

Картины Илья Авербаха входят в тот немногочисленный ряд произведений, которые и составляют, по-моему, систему координат в современной отечественной культуре.

Мне посчастливилось познакомиться с Ильей Александровичем лет четырнадцать назад, когда в итальянской газете «Темпо» (где я в ту пору начинал вести рубрику, посвященную советскому кино) была опубликована моя рецензия на «Чужие письма». Потом была рецензия и на «Объяснение в любви»... А в начале 1980 года редакция «Темпо» попросила меня взять у Илья Александровича интервью. Оно было опубликовано в Италии (8 июня 1980 г.); в СССР публикуется впервые.

Борис БЕРМАН.

свет, оператор — все это уже шло за актерами, которые, кстати говоря, много здесь импровизировали. В таком способе съемки я увидел много достоинства, и основное — он позволял выдержать единое дыхание на протяжении всего фильма. То, что мы старались снимать картину последовательно по сценарию, помогло, на мой взгляд, и актерам. Их работа была не отрывочна, не фрагментарна, получилась, по-моему, цельная и, главное, естественная структура.

Говоря обо всем этом, я вспоминаю о том силь-



нейшем впечатлении, которое произвела на меня картина Бергмана «Спены из супружеской жизни». В течение шести часов у него действуют всего лишь два человека, но я смотрю на экран не отрываясь, поскольку за всем этим — поразительная глубина проникновения в психологию... Думаю, что путь развития нынешнего кинематографа не вширь, а вглубь. Повторяю, это мое мнение, и суперфильмы, которые, видимо, все-таки нужны, мне совершенно неинтересны. Сегодня кинематограф способен на анализ таких тонких и сложных материй, которые еще вчера считались безусловной прерогативой литературы. Думаю, что в современном кино можно снимать и Джойса, и Пруста...

— Охарактеризуйте, пожалуйста, ваших соавторов по «Фантазиям Фарятева».

— Сценарий написал я сам по пьесе, как я уже говорил, Аллы Соколовой. Ей немногим больше тридцати, она бывшая актриса, причем очень хорошая. Пьесы пишет давно, некоторые из них поставлены. В драматургии, в поисках формы Соколову тянет к тому, что на Западе назвали бы абсурдностью. При этом она поразительно тонко и точно понимает психологию своих персонажей, вот в чем, пожалуй, ее самая сильная сторона. В ее пьесе я почувствовал развитие чеховской линии (Помните? «Люди обедают, только обедают, а в это время разбиваются их жизни»...); Чехов — один из самых моих любимых писателей, я хотел бы ставить его и в кино, и в театре, но пока что-то не случается...

Когда я работал над пьесой Соколовой, то избегался от того, что я определил бы «высокую театральность», неуместную в кинематографе. Хотя... Кино, ставшее совершенно самостоятельным искусством, тем не менее во многом сближается с театром. Вспомним, например, пьесу Ольги «Кто боится Вирджинии Вулф?», замечательно воссозданную на экране, и где насыщено, казалось бы, театральные диалоги и ситуации не возмущают «кинематографический» вкус. Или Ибсен? Кажется, что этот драматург писал специально для кино... Мечтаю заняться Ибсеном в ближайшее время.

Возвращаясь к моим соавторам по «Фантазиям Фарятева», назову оператора Дмитрия Долинкина и художника Владимира Светозарова. Это наша третья совместная работа — после «Чужих писем» и «Объяснения в любви». Благодаря возникшему взаимопониманию, в работе исчезла мучительная повседневность, тяготивший «кинобыт».

Кажется, Трюффо сказал, что режиссеру для того, чтобы начать общаться с композитором, нужно составить специальный словарь, иначе кинематографист и музыкант не поймут друг друга... К счастью, я не могу сказать этого об Альфреде Шнитке. Мало того, что он один из интереснейших наших композиторов, он — интереснейший человек. Работать с ним — наслаждение. Настоящий человек искусства, Шнитке тонко понимает и кинематограф, и литературу... Музыки в нашем фильме много.

— Вы сказали, что главное в вашей картине — актеры. Кто они?

— Я долго сомневался, выбирая актера на роль Фарятева. Этот персонаж виделся мне почти бестелесным, фигурой почти абстрактной. Его существование — это какой-то танец, это виртуозное балансирование, чтобы не упасть ни в быт, ни в патетику... Артист Андрей Миронов, как мне кажется, справился с такой задачей. Его Фарятев некрасив и мешковат, это печальный человек с грустными глазами. Поклонники прежнего Миронова — ироничного и фантастически обаятельного — будут, вероятно, разочарованы. Но мы специально шли на это. Превосходная техника Миронова, его победительное обаяние прежде нещадно эксплуатировались в кино, в результате чего рождались многочисленные облегченно-блестящие варианты одного и того же образа... А ведь Миронов может многое, он артист до мозга костей, с феноменальной работоспособностью. Говорю об этом с радостью, поскольку встречал немало актеров, обожающих поговорить, подискутировать не хуже любого искусствоведа, но абсолютно теряющихся, становящихся беспомощными, когда приходит время проявить себя в работе...

Старшую сестру играет Марина Неелова, впервые, в сущности, снявшаяся в серьезной роли в кино у меня в «Монолог». Младшую сестру играет 19-летняя Екатерина Дурова, дочь известного нашего актера Льва Дурова. У нее была сложная задача. Дело в том, что младшая сестра не очень хороша собой. «Я урод» — заявляет она, да еще всячески — и прической, и одеждой — вызываясь подчеркивать свою, мягко говоря, непривлекательность... Так вот, мы решили ничего не приукрашивать в героине, а это, согласитесь, довольно рискованно для женщины, актрисы, причем молодой... Но Дурова пошла на это и, как мне кажется, справилась с ролью. Ее героиня мучительно и трудно, но пробивается к своей небанальной сущности, духовной...

— Какое, по вашему мнению, вы занимаете место в советском кинематографе?

— Если бы в советском кинематографе существовала периодическая система элементов (как в химии — менделеевская), то мое место в такой системе — среди традиционалистов. Я говорю о тех традициях, что рождены в недрах русской культуры, русской литературы. Уточню. Если согласиться, что в русской литературе есть две линии (одна — от Гоголя и Достоевского, а другая — от Толстого и Чехова), то моя — вторая. Мне душевно близка линия как бы объективного исследования человека, когда автор есть, а вроде бы его и нет... С годами мне становится это все ближе и ближе, я мечтал бы снимать кино на уровне



● Марина Неелова в фильме «Фантазия Фарятева».

исследования человека именно этими писателями. Хотя понимаю, что это безумно, безумно трудно...

— Ваше мнение о сегодняшнем советском кино?

— Всегдашний максималистский подход к кинематографу, требование множества по-настоящему талантливых картин, по-моему, неверен. У нас есть несколько замечательных режиссеров, каждый год появляются две-три картины, которые заслуживают пристального внимания, и это уже неплохо. Характерно, что интересные режиссеры — разные. Отар Иоселиани, обладающий даром свободной интерпретации жизни... Алексей Герман, тяготеющий к эпосу, удивительно, как настоящий художник, обживающий фактуру времени, скажем, военного, о котором он из-за своего возраста многого знать не может, и тем не менее передающий это время на экране... Никита Михалков — сильнейший, как мне кажется, из молодых...

— Ваше мнение об итальянском кинематографе?

— Легко говорить об этом я не могу, потому что итальянский кинематограф сыграл большую роль в моей жизни. Я полюбил кино благодаря картинам неореализма; хотя признаюсь, что сегодня смотрю их уже не в состоянии. Мое знакомство с итальянским кино — это цепь постоянных потрясений. «Дорога» Феллини, на которую я шел просто так, совершенно не подозревая, что мне предстоит увидеть... Или, скажем, трилогия Антониони («Приключение», «Ночь», «Затмение»), оказавшая на меня наиболее сильное впечатление. (Не только хорошее, но и дурное. Дело в том, что при моем скромном отношении к своему творчеству могу все же сказать, что никому не подражал. Кроме Антониони. Особенно я подражал канонам той его драматургии, когда был сценаристом).

И, конечно, Висконти... Его картины, как романы Толстого, остались со мной на всю жизнь. Я не только возвращаюсь к ним, я их даже цитирую. Например, в «Объяснение в любви» мною специально было введено адажио из Пятой симфонии Малера, звучащее в «Смерти в Венеции». Да и корабль в дымящемся времени, проходящий рефреном через мою картину, тоже возник не без влияния Висконти... Он — первый и последний кинематографист, принадлежавший XIX веку и тонко чувствовавший век XX. Что же касается современного итальянского кино, то последнее потрясение, связанное с ним, — это «Конформист» Бертолуччи. Может быть, я мало видел?

— Чего же вы ждете и хотите от кино — как человек и как кинематографист?

— И как человеку, и как кинематографисту кино мне более всего интересно не как зрелище, а как способ исследования личности. Если кинематографу суждено идти вперед, то это не обязательно должен быть путь размаха технических средств. Мне кажется, что произойдет «поляризация»: на кинематограф-аттракцион и кинематограф, спаянный с великой литературой; хотя, может быть, не исключено и пересечение...

