

— Часто говорят, вспоминая наши тридцатые годы: «Менялся мир, и художники отзвались по социальному заказу». Так вот, «отзвались» — это совсем не то слово. Жили интересами времени, как же как жили ими и в двадцатые годы, хотя наши идеологические оппоненты как раз больше всего и стараются противопоставить, столкнуть эти два десятилетия как две совершенно разные по духу эпохи. По сути же, и в двадцатые, и в тридцатые годы все решалось сознанием самого художника. Я утверждаю это не с чужих слов: наше поколение пришло в искусство, когда Мейерхольд ставил «Лес» и «Великодушного врага» в театре, разгромившем до брандамуэра, когда Ильинский и Боголюбов исповедовали биомеханику, а Татлин строил свою башню. В те же годы ФЭКСы, к которым принадлежал и я, под знаком апологии эксцентрики перечеркивали все «архаические» средства, которыми пользовалось искусство. Однако, начав с отрицания традиций, молодое поколение, все активнее включаясь в строительство нового, неизбежно возвращалось и к тому, что было создано, на-

— В этих фильмах — «Семеро смелых» и «Номсомольск» — привлекает сочетание пафоса, присущего вообще искусству тех лет — пафоса социального, — с исследованием психологии — личного человека. Отсюда — личностная интонация и героев и авторов.

— Мне кажется, последнее тут даже важнее, чем Арктика или стройка. То есть то, что по первому взгляду непосредственно совпадало с точкой общественного интереса.

— Теперь, когда смотришь эти фильмы, кажется, что эстетика двадцатых годов была опрокинута с такой решительностью, будто вы все сознательно делали вопреки.

— Не совсем так. Помню, после долгих мытарств и споров с директором «Ленфильма» по поводу картины «Учитель» я, не без трепета, решил показать ее Козинцеву. Он всегда был близок и дорог мне, быть может, даже больше других. Пусть он скажет свое слово. И вот он посмотрел и признал своим ломающимся голосом: «Серезенька, это прекрасно». Я был потрясен до глубины души. Потом, уже на обсуждении, Козинцев добавил фразу, чрезвычайно важную и интересную: «Эта картина не могла родиться, не будь у Герасимова за спиной ФЭКСа». Он увидел это ваше

до конца ни писателями, ни художниками: губит неоправданное высокомерие. Уже давно я пришел к выводу, что в искусстве самоутверждение во что бы то ни стало является не силой, а слабостью. Взять хотя бы все эти фильмы, сделанные «по мотивам». Это же по меньшей мере курьезно. Вдруг появляется какой-то Икс, который, пользуясь сочинением сложнейшей художественной природы, делает экранизацию или инсценировку, чтобы выразить на фоне великого про-

изведения самого себя и в «новом» раскрытии дать ему «новую» жизнь, совершенно независимую от первоизданной. Нужна ли эта независимость? И кому нужна? Разве что самому переделщику. С моей точки зрения, это чистый вандализм.

— Быть может, сам художник совершенно искренен в своих намерениях, но не может рассчитать силы, взглянуть глазом постороннего...

— Неуверенность ни к чему хорошему не приводит. Чем больше — историческое — литература утверждает свое право на приоритет среди искусств, тем больше споров возникает в сфере иных искусств, которые тоже хотели бы претендовать на это место. С литературой может «соперничать» разве что музыка. Помоему, каждое искусство от природы происходит от литературы или музыки. Вернее, восходит к ним. Оно воздействует или — как литература — через смысловое, конкретное начало, или — как музыка — через эмоциональные каналы. Хотя и в музыке, естественно, нельзя отрицать возможных ассоциаций, не говоря уже о слове. Сама мысль — вербальна. Литература — это великое, законченное, совершенное искусство, которое можно популяризировать разными средствами. Скажем, в театре одного актера. Если исполнитель талантлив, то в его прочтении с новой силой воссоздается то, что читается глазами. Его, артиста, интерпретация, ну, например, «Евгения Онегина», рядом с толкованием читателя может оказаться и точнее, и благороднее. Сам же текст остается, актер не прятает его, не режет, не перекраивает. Но когда берется сочинение, где все одинаково важно: авторское слово, авторское отношение, скрытое за этим словом, отступления, ремарки — и все переделывается по воле и прихоти интерпретатора! Это не любовь — это равнодушие к литературе. Воспитать любовь к литературе — труд огромный. Я никогда не учу актеров на пьесах, всегда только на прозе, чтобы привыкли наслаждаться литературой как художественным творением, в котором важно все, все компоненты, чтобы они не относились к тексту как к полуфабрикату для извлечения диалога.

В свое время я дерзнул поставить «Молодую гвардию», потому что Фадеев еще в процессе написания романа читал нам целые главы. Книга оказалась настолько близкой по духу, что можно было обо всем договориться без ущерба для произведения. «Маскарад» я поставил потому, что это пьеса, созданная для воплощения на сцене. «Тихий Дон» делался при живейшем участии автора, который мог вмешаться в любую деталь сценария и благословил его до последнего слова, потому что видел в нем соответствие своему взгляду, выраженному в книге.

— А взявшись за Стендаля, вы решили оставить на экране авторское слово, в какой-то мере отодвинув себя «на периферию».

— Да, то, что идет с экрана, не я говорю, не я придумываю — так написал сам Стендаль. Сейчас я снимаю картину «Юность Петра» по роману Алексея Толстого «Петр Первый». Я помню автора, вижу его, он словно у меня перед глазами, помню интонации, в которых он читал куски романа. Помню, что ему доставляло удовольствие и что он проговаривал наслух. У меня есть ориентир — вот почему я рискую поставить эту книгу. Но

своими фактам бытия, которые существуют, хочу я этого или нет. Я не понимаю натуры, которая в своем естественном эгоизме (в какой-то мере это свойство человеку не только удобно, но и необходимо) терять адекватное представление об окружающей среде за пределами своего «я». Подобные люди не могут быть

сольск», «Журналист», «У озера», «Любить человека»... Перелистывая страницы «ЛГ», можно по интервью, рецензиям, статьям проследить почти всю творческую биографию И. Ильинского. Мелкий плутишка Франц Шульц в «Празднике святого Йоргена», Бывалов и Огурцов, Аркашка Счастливец и толстовский Аким, гоголевские Хлестаков и Городничий... Из прочитанного им с эстрады и по телевидению легко, пожалуй, заново составить своеобразную «библиотеку всемирной литературы». Наконец, совсем недавно сыгранный «матерый человекище» — Лев Толстой. Понятно, почему на протяжении всех этих десятилетий «Литературная газета» считает Игоря Ильинского «своим» автором.

— Нам кажется, что в дни юбилея газеты нашим читателям будет интересно вновь встретиться с этими замечательными художниками.

ОТДЕЛ ИСКУССТВ «ЛГ»

Сергей ГЕРАСИМОВ:

«В ПОЛЕМИКЕ С САМИМ СОБОЙ»

коплено предшественниками, не отвергая, а осваивая их опыт в исследовании сложных процессов жизни.

— Тем не менее между фильмами этих двух периодов, с точки зрения эстетки, действительно большая разница, которую нельзя не заметить и которая объясняется, как вы сами сказали, в первую очередь расширившимися запросами общества и затем, наверное, еще и причинами «внутренними»: обогащением средств киноискусства.

— Да, эстетические нормы изменились. Звук пришел в кино как раз в то время, когда литература постепенно стала занимать главенствующее место среди искусств, вернее — возвращать себе это место, эту верхнюю ступеньку после бурных двадцатых. Уже появилась первая часть «Тихого Дона», уже свершился Маяковский. Новаторские принципы его поэзии отличнейшим образом сочетались с классической традицией прозы Шолохова, Леонова, Федина. Литература со всех сторон охватывала общественную мысль. На этой волне мощно зарождающейся литературы кинематограф, конечно, не мог не использовать слово в его прямой, прежде всего идеологической функции. А слово, в конечном счете, всегда поступок. Еще в старом этическом укладе существовали два понятия: «оскорбление действием» и «оскорбление словом». Они были совершенно равнозначны. И в этом есть своя логика, естественная логика морали, сформированная всем развитием общественной мысли и общественной страсти. Так было и в тридцатые годы. Словом выражалось — и в литературе, и в кино — отношение к реальности: принимаю — не принимаю, согласен — не согласен.

Итак, перед кинематографом открылись удивительные возможности, и литература была как критерий, как стимул, как помощник. Закономерно появление экранизаций. Закономерно освоение новых «плацдармов» реальности. И закономерны изменения в эстетической позиции и пристрастиях художника.

Собственно, многие из нас возвращались на круги своя. Меня, как и любого другого, сформировала среда, в которой я вырос: семья, детские впечатления. Затем ФЭКС, но в известной мере. Хочу подчеркнуть: в известной мере. Я не был полностью ее дитящем. Заложенное в детстве неотвратимо вступало в конфликт с тем, какому искусству мы учились и поклонялись в Фабрике эксцентрического актера. Святые имена литературных классиков для меня так и остались «вне подозрения», настолько они вечны. Правда, возвращаясь в литературу не я один. Самый любопытный и в какой-то степени показательный случай произошел с Козинцевым. В двадцатые годы он хотел поставить «Гамлета» (предложив мне сыграть главную роль) средствами и в стиле американского детектива. Прошло сорок лет, и он же поставил «Гамлета» так, как не сумели этого сделать даже на родине Шекспира. В Англии восторгались тщательностью работы, глубиной постижения Шекспира и степенью влюбленности в него. Вот так литература брала свое. Я, например, начал писать сначала для немого кино, потом — вместе с Юрием Германом — написал сценарий фильма «Семеро смелых» как раз к тем годам, когда кинематограф достаточно освоился со звуком и стало ясно, что имеет значение не только само слово, что несомненно, но и интонация.

«вопреки». Я думаю, он был прав абсолютно. Искусство всегда движется труднодостижимыми путями, но элемент полемики при этом присутствует обязательно. Быть может, она и есть главная движущая сила — полемика с прошлым, с какими-то чертами настоящего, полемика с самим собой, в которую вступаешь сплошь и рядом.

— Можете ли вы назвать, кроме «Учителя», еще одну работу или несколько, быть может, которые родились в полемике с прошлым, в которых было бы и продолжение, и отрицание предыдущего опыта?

— Как человек приходит к тому или иному выбору, как происходят сдвиги в его мировоззрении, как формируется его отношение к миру вещей... — все это вопросы чрезвычайно глубокие, я бы даже сказал, интимные. Трудно — и в искусстве, и в оценке жизни — описать процесс вызревания мысли. Но, сделав выбор, мы переступаем через какой-то рубеж, переходим от мысли к поступку. Вот его-то и можно описать. Вы говорите о полемике в прямом смысле? Скажите так было бы кокетством. Что-то похожее случилось в начале работы над картиной «У озера». Poleмика с собственной усталостью, усталостью в прямом, физическом смысле — после съемок картины «Журналист». Я приехал к себе на родину, на Урал, вышел на берег озера Чебаркуль там, где мы купались в детстве. И вдруг подумалось: как было бы замечательно снять картину о том, как человек прожил жизнь, как в конце он ее оценивает. Впал в такое лирико-ностальгическое настроение: рассказать, как все было, порассуждать об общечеловеческом и на этом остановиться, не задавая себе никаких иных вопросов. Исповедальное начало рано или поздно появляется у каждого человека, неизбежно. У кого-то дневник, у кого-то кинемомуары... И название фильма родилось там же: «У озера». От названия уже и образный ряд начал складываться, но случилось так, что через несколько дней я приехал к Байкалу, другому озеру, — и как будто в другую жизнь. Название осталось, но картина получилась совершенно иной. Все ностальгические ноты ушли. Фильм был продиктован необходимостью жизни, которая продолжала свой ход и не хотела отодвигаться в прошлое. Иначе и не может быть, если ты хоть сколько-нибудь искренен в своей работе, вовлечен в нее.

— После нескольких фильмов, сделанных по собственным сценариям, вы снова вернулись к литературе: сначала Стендаль, теперь — Алексей Толстой. Вы уверены в том, что литература необходима кинематографу?

— Разумеется. По этому поводу можно говорить что угодно, и много уже наговорено. Я стал писателем и потому, что был кинематографистом. Это сочетание очень, на мой взгляд, плодотворно. В какой-то момент Василий Шукшин хотел бросить кино, заниматься только литературой. Я говорил ему тогда, что этого нельзя делать ни в коем случае! Если человек-художник способен резонировать на жизнь разными средствами, то в этом его сила. И все же прежде всего я кинематографист. Я не очень высоко ценю свой характер, в нем много издержек, но есть что-то, подталкивающее именно для профессии кинорежиссера. Я имею в виду терпение или терпимость. Терпимость к неясностям от меня обстоятель-

— Как человек приходит к тому или иному выбору, как происходят сдвиги в его мировоззрении, как формируется его отношение к миру вещей... — все это вопросы чрезвычайно глубокие, я бы даже сказал, интимные. Трудно — и в искусстве, и в оценке жизни — описать процесс вызревания мысли. Но, сделав выбор, мы переступаем через какой-то рубеж, переходим от мысли к поступку. Вот его-то и можно описать. Вы говорите о полемике в прямом смысле? Скажите так было бы кокетством. Что-то похожее случилось в начале работы над картиной «У озера». Poleмика с собственной усталостью, усталостью в прямом, физическом смысле — после съемок картины «Журналист». Я приехал к себе на родину, на Урал, вышел на берег озера Чебаркуль там, где мы купались в детстве. И вдруг подумалось: как было бы замечательно снять картину о том, как человек прожил жизнь, как в конце он ее оценивает. Впал в такое лирико-ностальгическое настроение: рассказать, как все было, порассуждать об общечеловеческом и на этом остановиться, не задавая себе никаких иных вопросов. Исповедальное начало рано или поздно появляется у каждого человека, неизбежно. У кого-то дневник, у кого-то кинемомуары... И название фильма родилось там же: «У озера». От названия уже и образный ряд начал складываться, но случилось так, что через несколько дней я приехал к Байкалу, другому озеру, — и как будто в другую жизнь. Название осталось, но картина получилась совершенно иной. Все ностальгические ноты ушли. Фильм был продиктован необходимостью жизни, которая продолжала свой ход и не хотела отодвигаться в прошлое. Иначе и не может быть, если ты хоть сколько-нибудь искренен в своей работе, вовлечен в нее.

— Можете ли вы назвать, кроме «Учителя», еще одну работу или несколько, быть может, которые родились в полемике с прошлым, в которых было бы и продолжение, и отрицание предыдущего опыта?

— После нескольких фильмов, сделанных по собственным сценариям, вы снова вернулись к литературе: сначала Стендаль, теперь — Алексей Толстой. Вы уверены в том, что литература необходима кинематографу?

— Разумеется. По этому поводу можно говорить что угодно, и много уже наговорено. Я стал писателем и потому, что был кинематографистом. Это сочетание очень, на мой взгляд, плодотворно. В какой-то момент Василий Шукшин хотел бросить кино, заниматься только литературой. Я говорил ему тогда, что этого нельзя делать ни в коем случае! Если человек-художник способен резонировать на жизнь разными средствами, то в этом его сила. И все же прежде всего я кинематографист. Я не очень высоко ценю свой характер, в нем много издержек, но есть что-то, подталкивающее именно для профессии кинорежиссера. Я имею в виду терпение или терпимость. Терпимость к неясностям от меня обстоятель-

— После нескольких фильмов, сделанных по собственным сценариям, вы снова вернулись к литературе: сначала Стендаль, теперь — Алексей Толстой. Вы уверены в том, что литература необходима кинематографу?

— Разумеется. По этому поводу можно говорить что угодно, и много уже наговорено. Я стал писателем и потому, что был кинематографистом. Это сочетание очень, на мой взгляд, плодотворно. В какой-то момент Василий Шукшин хотел бросить кино, заниматься только литературой. Я говорил ему тогда, что этого нельзя делать ни в коем случае! Если человек-художник способен резонировать на жизнь разными средствами, то в этом его сила. И все же прежде всего я кинематографист. Я не очень высоко ценю свой характер, в нем много издержек, но есть что-то, подталкивающее именно для профессии кинорежиссера. Я имею в виду терпение или терпимость. Терпимость к неясностям от меня обстоятель-

— Да, то, что идет с экрана, не я говорю, не я придумываю — так написал сам Стендаль. Сейчас я снимаю картину «Юность Петра» по роману Алексея Толстого «Петр Первый». Я помню автора, вижу его, он словно у меня перед глазами, помню интонации, в которых он читал куски романа. Помню, что ему доставляло удовольствие и что он проговаривал наслух. У меня есть ориентир — вот почему я рискую поставить эту книгу. Но



Беседу вел Л. ПОЛЬСКАЯ



С. Герасимов в фильме «С. В. Д.». 1927 г.



И. Ильинский в фильме «Процесс о трех миллионах». 1926



С. Герасимов на фотопробах фильма «Юность Петра». 1979 г. Фото С. Ветрова



И. Ильинский в спектакле Малого театра «Возвращение на круги своя». 1978 г. Фото И. Ефимова