

Лит. газета, 1979 250

— Часто говорят, вспоминая наши тридцатые годы: «Менялся мир, и художники отзываются по социальному заказу». Так вот, «отзывались» — это совсем не то слово. Жили интересами времени, так же как жили ими и в двадцатые годы, хотя наши идеологические оппоненты как раз больше всего и стараются противопоставить, столкнуть эти два десятилетия как два совершенно разных 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 рогоносца» в театре, разгромившем до брандмауэра, 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 «кархаческие» 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 «Комсомолец» — привлекает сочетание пафоса, присущего вообще искусству тех лет — пафоса социального — с исследованием психологии отдельного 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 опрощена 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 произнес своим ломающимся голосом: «Сереженька, 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

ствам и 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) терзает всякое реальное представление об окружающей среде за пределами своего «я». Подобные люди не могут быть

Авторы этой страницы — Герои народного искусства СССР Сергей и Игорь Владимирович Ильинский — «Литературной газеты», без них не искусство двадцатых, тридцатых, сороковых, пятидесятых, шестидесятых, семидесятых годов, без них газетных диалогов, дискуссий, острых полемических выступлений.

«Литература — старшая сестра» — так называлась одна из статей в «ЛГ» С. Герасимова, в которой кинорежиссер, даже обращаясь к своей профессиональной сфере, утверждал приоритет литературы, слова. Этому он верен на протяжении всей своей жизни в искусстве, и не только в фильмах-экранизациях «Молодая гвардия», «Тихий Дон», «Маскарад», «Красное и черное», но и в программных произведениях о современности — «Семеро смелых», «Ком-



сомолец», «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 человечик» — 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 расширившимся 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, возвращался в литературу не я один. Самый любопытный и в какой-то степени показательный случай произошел с Козинцевым. В двадцатые годы он хотел поставить «Гамлета» (предложил 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 восторжествала тщательность работы, глубина постижения Шекспира и степень влюбленности в него. Вот так литература брала свое. Я, например, начав 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? Сказать 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 этакое лирико-ностальгическое настроение: рассказать, как все было, порассуждать об общечеловеческом и на этом остановиться, не задавать себе никаких иных вопросов. Исповедальное начало рано или поздно появляется у каждого человека, неизбежно. У кого-то дневник, у кого-то дневнику... 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 умолкли. 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, подходящее именно для профессии кинорежиссера. Я имеем в виду терпение или терпимость. Терпимость к незысканиям от меня обстоятель-

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

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

— Неуверенность ни к чему хорошему не приводит. Чем больше — исторически — 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 — вербальная. 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 прячет его, не режет, не перекраивает. Но когда берется сочинение, где все одинаково важно: авторское слово, авторское отношение, спрятанное за этим словом, отступления, ремарки — и все переделяется 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 всё, 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 наспех. У меня есть ориентир — вот почему я риску поставив эту книгу. Но

так, чтобы это соответствовало тому, что хотел сам автор, чем он наслаждался. Я снова готов с радостью отступить — ради писателя и его романа. Меньше всего мне хочется встать над вещью. Я ставлю в кино только те книги, которыми наслаждаюсь. Таким образом, творческой основой режиссера выступает восхищение, которое уводит от соблазна переиначить. Произведение как оно есть плюс я сам, восхищенный читатель. И в заключение. Я не хочу, чтобы мои высказывания воспринимались как декларация, претендующая на какую-то всеобщность. У каждого свой подход. Но всегда полезно соразмерять себя с великими именами, вслед за которыми мы идем: Шекспир, Толстой, Достоевский, Гоголь и многие, многие иные бессмертные, дабы не сбиться с дороги, ведущей вперед и выше.

Беседу вел
Л. ПОЛЬСКАЯ



С. Герасимов в фильме «С. В. Д.» 1979 г.



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