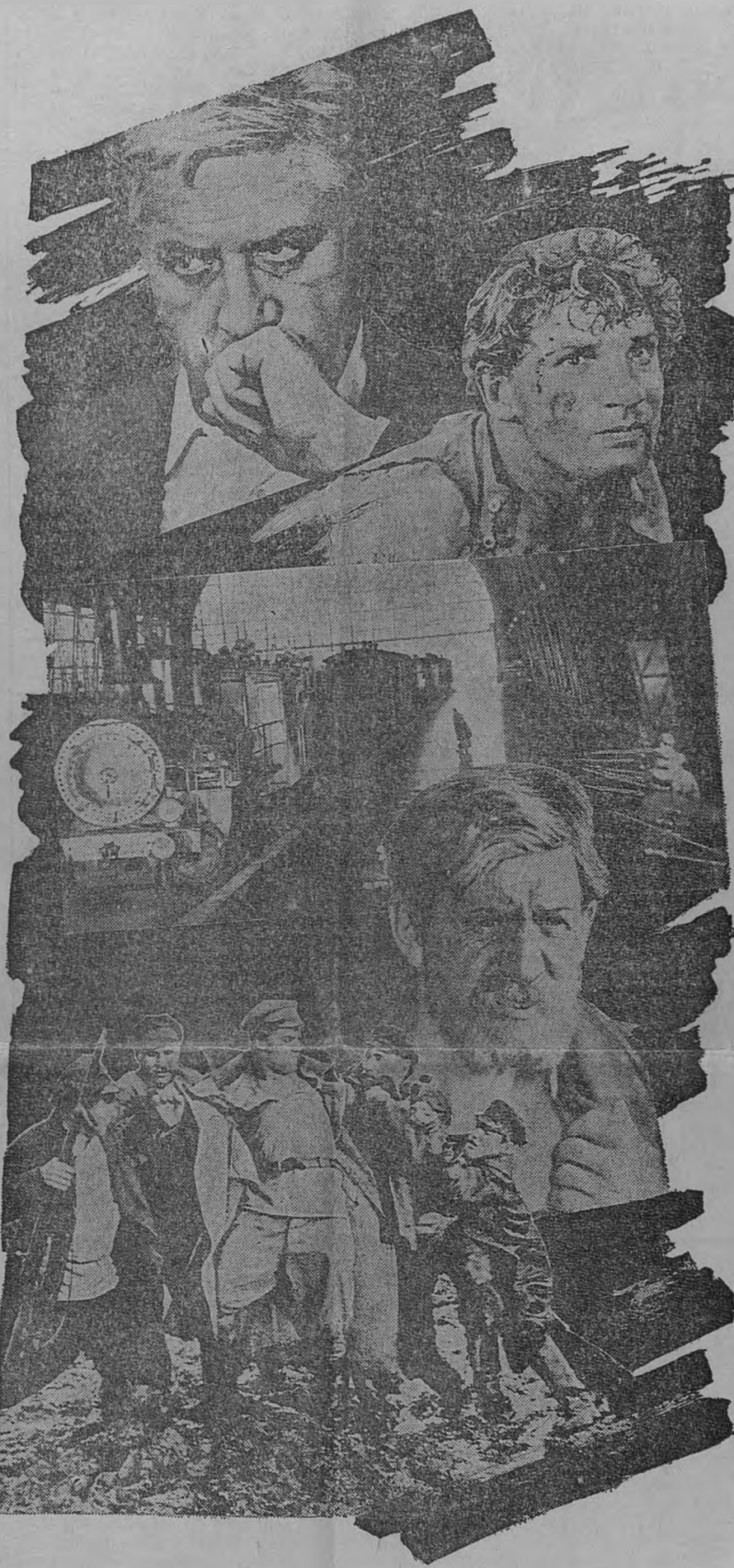


Неюбилейный диалог: искусство и политика

Евгений
ГАБРИЛОВИЧ

«Я
писал
свое...»



вы не можете все-таки этого понять... Вам ведь уже не двадцать... Существовала альтернатива: либо ты не переходил некоторой черты, либо тебя исторически как художника, одного все-таки черты переходили, другие с огромными потерями к ней приближались. Это вопрос самопожертвования и героизма. Вот, например, Солженицын. Были и другие. Многие забыты. Выпало из памяти ваше поколение немало достойнейших художников, а на слуху лишь несколько имен. Эрмлер был старым коммунистом и считал, что действует как коммунист, потому что партия хотела, чтобы для блага народа коллективизация была показана так. И он показывал так, как хотела партия...

— А есть ли, с вашей точки зрения, в этом приспособлении к власти некая черта, за которой начинается художническая и человеческая безразличность?

— В той или иной степени безразличности поступали все. Вопрос только в степени. Те, которые делали «чего изволите!», были полностью безразличны. Люди искусства, которые старались через ряд эскизов и намеков донести свое, — в меньшей мере. Возьму Романа, близкого мне человека. Он в высшей степени критично относился ко всему, что происходило. И в то же время в его картинах есть охранительная барьера для спасения остальных.

А Довженко? Все понимал, оставил трагические записки, но тоже, по вашей терминологии, подлаживался, хоть и говорил своим языком.

— Кстати, ведь вы, как и Роман, делали фильм о Ленине...

— И вы хотите спросить, был ли для меня Ленин таким, каким его изображали мы или другие? Не был. И я понимал это тем больше, чем больше изучал его жизнь. Он был гораздо более сложным, противоречивым, нетерпимым и уж вовсе не был похож на того святочного дедушку, каким его показывали. Мог ли он быть иным? Не знаю. Если хотите, эта нетерпимость ко всем, кто с ним не согласен, была в характере Ленина.

— Но к истинному Ленину невозможно было и подступиться. До сих пор не приблизились. Чтобы дать понять, до какой степени о Ленине ничего нельзя было сказать, приведу пример, когда мы с Юткенчиком буквально умоляли, чтобы нам дали доступ в фильм линии его взаимоотношений с Инессой Арманд. Писали в ЦК, в Политбюро, но нам даже не ответили. А ведь этот материал представлял образ Ленина куда более многогранным! Кстати, когда Инесса умерла, ее гроб провожали Ленин и Крупская...

— Наверное, трудно брать за работу, когда не можешь рассказать о человеке все, что о нем знаешь?

— Это сложный вопрос. Я не обвинял бы людей, которые высвечивали те стороны Ленина, которые казались им важными в тот момент и приемлемыми для цензуры. Я старался показать его человеком воли, мысли, сомнений, колебаний, а не изрекающим готовые формулы. Наибольшее достижение, мне кажется, — его внутренний монолог в картине «Ленин в Польше», где нет ни одной цитаты — все придумано мной. Одним словом, я считаю, что воспринял Ленина наиболее человеческим из выбора возможных. Очень желаю, чтобы не разрешили раскрыть один из самых драматичных моментов его жизни — последнюю поездку в Москву из Горького. Мы хотели показать, как он в одиночестве обходит места в Кремле, где работал и руководил государством. Показать тяжело больного человека, понимающего, что дни его сочтены, и думающего, что останется после него. А вместо этого молчаливого обхода нас вынудили отправить его выступать на рабочем митинге.

— По тому, что у нас писалось об этой поездке 18–19 октября 1923 года, в самом деле можно подумать, что Ленин в одиночестве ходил по Кремлю. Но вот из статьи новосибирских историков В. Дорощенко и И. Павловой выясняется, что 18 октября происходило заседание Политбюро, решившее 25 октября создать экстренный пленум о антипартийном положении, и не исключено, что Ленин в нем участвовал, выступая против «коллапса», а вернее — «коллективного руководства» Зиновьева—Каменева—Сталина. Но ленинские документы, особенно относящиеся к последнему году его жизни, заполненному этой борьбой, до сих пор опубликованы не полностью.

— Ваши слова — лишнее свидетельство тех трудностей, которые испытывает каждый, пытающийся в наших условиях раскрыть правду истории.

— О чем хотели бы вы сказать под конец?

— Хотелось сделать еще одно довольно обширное замечание. Совершенно естественно, что в последние несколько лет наши журналы наполнены публикациями и похвалами тому, что было убито в нашем искусстве или выгнано за рубеж. Бесспорно, среди убитого или смертельно раненого есть первоклассные вещи и выдающиеся художники. Но, будь честен, есть, однако, и то, что вызывает невольную мысль: не превозносился ли это только потому, что было запрещено? Вот тут-то и нужен подлинный «гамбургский счет», открытый и неприкрытый.

Мне думается, что в сегодняшних ревициях и переосмыслениях как-то не редкость поспешно и часто злорадно отодвинуть в тень те художники, что остались в родных местах и работали среди всего того избыточного, жестокого, светлого и лицемерного, подвижного и рабского, чем отличался наш век. И работали так, что при всех терзаниях, надеждах, отчаяниях и пробелах немалом, ими созданные, становились родным и близким для всех, кто жил с ними рядом. И говорили то, что видели, чувствовали, — согласен, не в полный голос, но достаточно громко, чтобы это осталось в культуре страны. И обильно засыпав все это на пыльные полки, на пропитанные тараканом и крысам...

Я твердо уверен, что мое поколение было при памятных обстоятельствах. И даже то, что они не смогли сделать, есть знак тех границ, которые неминуемо были переступлены. И важно, что люди эти предугадали немало того, о чем сегодня так вольно (с восторгом первооткрывателя) говорит наше киноискусство.

Но многие ли помнят их имена? Они как бы выпали из кинопроцесса. Забыты. Хотя могли убожены и даже когды прорезаются цветочки. Правда, подвядшие и побитые мокрогодождя.

Беседу вел
Виктор МАТИЗЕН

Недавно известный драматург и прозаик Евгений Иосифович Габрилович отметил свое девяностолетие. В дни таких (редких!) юбилеев принято произносить слова благодарности, говорить об огромном пути, пройденном художником. Однако беседа с Евгением Габриловичем вышла не совсем юбилейной. Беседуют драматург и критик. По возрасту их разделяет полвека.

— Евгений Иосифович, я знаю вас по фильмам, по тому, что писали и пишут о вас другие. Но почти ничего не знаю о вашем самоощущении художника...

— Чтобы помочь вам, я должен передать некоторые воспоминания. В ранней молодости я был анархистом. Это кажется невероятным, но в те времена все было не слишком реальным и даже невероятным. Вы знаете, главное в анархистском учении — мысль, что власть, чем бы она ни прикидывалась, представляет собой абсолютное зло. Государство всегда противостоит человеку, а творческому человеку в особенности. Как может существовать общество без власти и без государства — об этом я не задумывался... Между тем мне пришлось жить и писать в условиях, когда государство становилось все более нетерпимым, когда оно стремилось к абсолютному контролю над всем, включая то, что происходит под одеялом... Давление было такое, что жизнь становилась невозможной, и тем более невозможным было искусство. Запрещалось все, малейший отход от канонического был чреват последствиями. В каждом фильме требовалось, например, отразить значение партии. Когда это уже вовсе не лезло в картину, снимали попросту кадр, где герой входит в дверь с табличкой «Партия». И все из моего поколения, кто остался в России, вынуждены были приспособиться к этим условиям.

— Перефразируя Мальро, к условиям нечеловеческого существования. Вы это понимали?

— Видите ли, мне очень трудно ответить. По тому, как я награжден и как облакан государством, у меня не может быть к нему никаких претензий: я и профессор, и лауреат, и Герой Труда...

— Можно считать это платой за приспособление?

— Скорее, платой за страх. Приспособление — в том смысле, который вы вкладываете в это слово, — не было. Я писал свое. А ведь можно было (как это и делали многие) писать только то, что от тебя требовала власть в каждый данный момент...

— Но каким образом в отсутствии закона, четко оговаривающего, что именно нельзя, можно было с уверенностью знать, за что поглядят по головке, а за что вышибут мозги? Эйнштейн в «Божинном луге» и Луков в «Большой жизни» вроде бы все делали согласно принятому, сценарии их были утверждены, однако за фильмами получили втык, и еще какой! Угадать, что будет согласно с желаниями Верховного зрителя, было не так-то просто, да и сам он наперед не мог бы назвать все, что придется ему не по вкусу...

— В этом вы правы... Но был и другой путь — пытаться все же выразить то, что ты хочешь и о чем прямо сказать нельзя. Нужны были инстинкты, интуиция, обоняние маневров. Чтобы все поняли, о чем речь, но чтобы это не дошло до Возвышающихся. И я смею утверждать, что вся моя кинематографическая деятельность была невольным, обходным рассказом о тех явлениях нашей жизни, о которых мои сверстники за границей могли писать открыто. Можно спорить с такими «обходными», можно говорить, что художник должен идти на заклятие. Признаюсь: у меня не было для этого достаточного мужества. И достаточно сил. Это правда. Тем не менее я считал, что поведя о своем времени достаточно много и многое предвосхитил в своих кинорассказах.

— А вы не могли бы сначала прочертить, скажем так, линию своего творческого поведения в конкретных фильмах?

— Чтобы ее понять, нужно представлять себе обстановку, которая была в кинематографе, когда я в него пришел в середине 30-х, а пришел я уже взрослым человеком, у меня был приличный жизненный опыт и несколько книг за плечами. Тогда в советском кино считалось необходимым показывать массы. Мы называли это эйнштейновской школой. Массы в работе, а бока. Интерес к отдельному человеку, если он не был революционным героем, считался отторжкой буржуазного кино, а показ личных переживаний — мешанством. Мое поколение пришло на экран под знаменем движения от героя-массы к отдельному человеку. Первой работой, которую я делал с Юлием Яковлевичем Райзманом, моим поначалу постоянным соавтором-режиссером, была «Последняя ночь», где мы пытались рассказать не об Октябрьской революции вообще, а о человеке во время революции. Там, если вы помните, два семейства...

— Конечно, рабочее и буржуазно-интеллигентское. Одно твердо революционное, другое — контрреволюционное и микотелое. Но, в общем, они показаны по-человечески, а не пропагандистски...

— Это были первые серьезные попытки, но они имели большой успех, ибо на фоне всеобщих штыковых атак и кавалерийских лав казались необычными. Поцелуи, гимназистки, старуха...

Вскоре мы сделали следующий шаг — сняли фильм не о герое-ударнике, не о геро-революционере, а об обыкновенной, ничем не примечательной девушке-телефонистке.

— Вы хотите сказать, что в «Машеньке» сознательно шли наперекор общепринятому?

— Именно так. Это был сознательный протест против традиции, протест, имевший характер программный и определивший мою дальнейшую участь в кино. Возьмите нашу с Луковым картину о двух бойцах, тоже людей не выдающихся. Я ведь видел войну вплотную и знаю, как много высокопарного и непростительно ложного в наших картинах о войне.

— Согласен, в «Двух бойцах» нет ни логи, ни фальши. Добавлю, что Бернес сыграл выше всяких похвал. Но война ведь показана очень условно. Поэтому я сказал бы так: в этом фильме есть правда чувств, правда переживания войны, но не правда о войне. Это не упрек, а возражение вашей интерпретации.

— Увы, картина снималась в глубоком тылу. Но вот как я еще могу сформулировать свою генеральную линию: показывать кризисное, решающее в жизни общества через обыкновенного человека. Это тезис общеизвестный, даже банальный, но в нашем крайне политизированном искусстве он возбуждал свирепое недоумение и встречал упорное

сопротивление. Нас всегда упрекали, что мы не показали того, не отразили этого, не осветили роль партии там, роль козлов тут, а вместо этого колаем в жалком мирке отдельного человека. Но именно мы с Райзманом решили рассказать и о коммунисте, к чему нас все время побуждали.

— Понимаю: вы взяли рядового члена партии кладовщика — что, наверно, казалось тогда совершенно нелепым — и через него показали эпоху...

— Да, но это не все и даже не главное. Чтобы объяснить вам, что мы хотели сказать, я должен вернуться к дням моей юности. Я знал тогда коммунистов-идеалистов (и это не миф, как теперь многим кажется), которые были захвачены идеей и за нее готовы были пойти на смерть. Однако со временем я стал замечать совершенно отчетливо эволюцию такой категории людей. И это тоже не миф. Идеальность стала стусываться, стираться, стремление сражаться за идеалы уступило место желанию бороться за кресло, за движение вверх по служебной лестнице. Для этого люди вступали в партию — иначе было не выдвигаться. Партия из пламенной силы преобразования общества превращалась в нечто, главный признак которого — единогласно превозносить или единодушно затоптывать. А нам в «Коммунисте» хотелось вернуться к истокам, показать, что представляет собой коммунист не по чинам, а по сути: человек, который готов жертвовать собой ради цели. Не командует, не руководит, а делает то, что другим не под силу. Это был призыв к чистоте среди разгула карьеризма, черствости и казенщины, полного равнодушия к судьбе народа, всего того, что стало ошутимо, наглядно в новых генерациях коммунистов. Для меня вообще дорог образ человека, который готов во имя идеи жертвовать всем: в один эпохи жизнью, в другие — должностью. И Татьяна Теткина из картины «В огне брода нет», и Софья Перовская в одноименном фильме, и Губанов-младший в «Твоем современнике» — люди этого типа.

— Вы уверены, что жертвенность — позитивное качество?

— Да. Пусть я старомоден, но мне дорог герой, который во имя идеи идет на гибель.

— Мне кажется, есть два разных типа идеальности. Стремление художника писать правду так, как он ее видит, — это безусловное и неотъемлемое право, посягать на которое может только тоталитарная власть. Стремление же революционера-коммуниста осуществить коммунистическую идею, напротив, посягает на существование других людей, которых он тащит неведомо куда.

— Но если тот и другой верны своим идеалам, то в нравственном отношении они равны. Ведь каждый из нас, а тем более художник тоже пытается заткнуть людей в свой мир, подчас им неведомый.

— Для вас как для художника — или человека своего поколения? — естественно не различать воображаемый и физический мир. Но для меня это вещи разные. Девятое остановился на фильме «Коммунист». Я моложе вас ровно на пятьдесят лет, на полвека, на пол-Советской власти. То, что вы сказали об идее, которая двигала вами при работе над этой картиной, для меня абсолютная новость. Критика мне этого не объяснила и объяснить не могла, поскольку не могла об этом и заикнуться, даже если бы догадалась. Ну, а другие бывшие тогда не в детских годах — они эту мысль прочли! Чтобы ее прочесть, они должны были проделать почти криминальную умственную операцию — сравнить фильм с действительностью. Как могли они это сделать, если все тогдашнее искусство ставило себе целью подменить действительность, уничтожить реальное сознание!

— Между тем именно это и было прочтено! И как раз поэтому, за призыв к ИЗНАЧАЛЬНОМУ, фильм и стал тем, чем он был для общественного сознания в те годы.

— Теперь я скажу вам, что увидел в вашей картине, посмотрев ее со включенным разумом. Я увидел фанатика, и фанатика достоверного.

Я оценил и его одержимость, и его чистоту, и даже — не могу подобрать определения — фрагментарную правду, правду части. И полное безразличие к тому, что осталось за кадром. Эта эллитарность, которую строит непонятно кто. Кто же! — спрашиваю я себя. Крестьяне, кто же еще! На кой черт она им нужна, когда у них дом, хлеб, скот и полно своей работы! Из энтузиазма все побросали! Не верю я в такой массовый энтузиазм. В энтузиазм одиночек — да, а в массовый — нет, хоть убей. Значит, думаю, ни дома, ни хлеба, ни скота не осталось — пришли выкапывать за жару, чтобы с голоду не умереть. Так, поехали вместе с коммунистом Губановым за гвоздями для стройки. Аж в городе Москву, к Ленину. Кто ж, кроме Ленина, может гвозди в России найти! Значит, дефицит по гвоздевой части! Но ведь если дефицитные гвозди выбьет Губанов, то кому-то гвоздей не хватит! А эшелон с хлебом для стройки! Это что ж получается — крестьянам везут хлеб! Какой хлеб! А понимаю — отобранный продотрядом у других крестьян! Этих уже обчистили — тех еще нет. Что дальше! На поезд нападают бандиты, растаскивают хлеб. Губанов кидается на них — и получает пулю. А бандиты, думаю, кто! Да те же крестьяне! Они-то думают, что свое назад берут! Абсурд, бред, дикость, которую ваш герой только усугубляет.

— Конечно, можно было поставить вопрос и так, хотя, признаюсь, наша задача в данном случае заключалась не в том, чтобы анализировать исторические, общественные, нравственные сплетения той эпохи, а в том, чтобы во всеуслышание сказать: вот каким должен быть коммунист! И не только таким, как Губанов, который гибнет за то, чтобы дать людям хлеб, но и таким (вспомним фильм), как полукрестный-полусолдат Денис, который стаскивает с себя последнее, чтобы накормить людей. Я полагаю, что при всех наших нынешних высокоэкономических и высокофилософских спорах главное все же в таких людях.

— Это — во-первых. Второе же заключается в том, что все, о чем вы так пламенно говорили, было НЕЛЬЗЯ. Меня удивляет, как вы, уже вполне взрослый человек, не хотите (да, видно, не желаете) понять всю убийственность и отчаянность этого слова «НЕЛЬЗЯ». А ведь оно дуло целые поколения. И задвинуло немало блестящих намерений и великолепных талантов. А bemerkаний и талантов (забытых), поверьте, было в те годы не меньше, чем в наши дни.

— Да, Губанов — человек идеи. Но такими ли движется история! Не уверен. Говорят, что ею движет сомнение. А преданность сверхценной идее — это что-то другое... Хотя, конечно, Губанов — символ. Для меня — символ жертвенности во имя ложной идеи.

— А мне Губанов близок и дорог. Он мой, хотя я никогда не смог бы поступить, как он. Но он мой. Только если бы я сейчас стал задумывать фильм, я писал бы о другом человеке, об усомнившемся. О неверии. Ведь сейчас немногие верят. Власть надевала столько невыполнимых обещаний, что люди стали безразличны к словам... Вопрос о герое времени — всегда ключевой вопрос искусства. Сейчас кино равнущею к тому, чего было лишено, как голодный бросается на еду. На описание проституток, темных дел мафии, жизни наркоманов. Я не упрекаю кино — это естественный процесс, как естественно и то, что используются формы, которые западное искусство использовало лет 20–30 назад, — разорванное сознание, смещение яви и сна, скачкообразный сюжет. Тем не менее нужен герой, который мог бы вложить суть эпохи, ее противоречия... Мы пришли в тупик и поняли это, но как выйти и где найти движущую силу — не знаем. Может быть, нужна иная сила, иные персонажи. Новый, совсем другой, сложнейший герой. Ведь что получается — к власти сейчас приходят люди хотя и более молодые, но воспитанные в том же стиле, взращенные на тех же грядках. Вот я читаю в газете — второй секретарь обкома становится первым. А я видел по телеку совершенно новых людей — в Верховном Совете. Эти люди говорили то, что я думаю, и то, о чем раньше не смел и подумать! Но их не допускают к власти...

— Много ли зависит от людей, стоящих у власти? Система, в которую они встроены, имеет самодвижение, она гнет послушных и ломает непокорных.

— Но системы меняются людьми...

— Да, конечно. Мы попали в порочный круг, очерченный еще Марксом в третьем тезисе о Фейербахе. Рассудком из него не выйти, выход — в революционной практике...

— А ведь это тоже тема для искусства, и важнейшая...

— После «Коммуниста» естественно обратиться к его сыну, «Твоему современнику». К этой картине у меня особое отношение, потому что с ее помощью я еще в юношеском возрасте разобрался

в том, что такое Административная Система. Даже написал об этом, но опубликовать не смог — в редакции на меня посмотрели как на опасного сумасшедшего. Вот здесь вы действительно, хотя и не открытым текстом, сказали, до чего мы дожили — до того, что элементарная порядочность, какую проявлял Губанов-сын, пытались исправить собственную невольную ошибку, воспринимается как нечто ненормальное. Продолжал я свою стройку — никто ему слова не сказал бы, даже Героя Труда дали бы, а за то, что он доказывает ее бессмысленность, должны лишиться положения. Акт, с человеческой точки зрения, совершенно иррациональный: все его знания, способности остались при нем, никакого греха он не совершил, а его спускают вниз по служебной лестнице. Но с административной точки зрения, этот акт совершенно естествен: разумный винтик не может быть терпим этой машиной. Словом, это был уже почти неидентифицирующийся фильм. Единственное, что меня резануло, это слова Губанова, что ему все равно, кем быть — директором или простым инженером, поскольку все делают одно дело — строят будущее общество.

— Дорогой мой, существовал некий набор обязательных заклинаний, без которых произведение искусства не могло появиться на публике. И вы, как исследователь, столь свободно цитирующий Мальро и Маркса, должны это всегда твердо помнить и знать. Я бы их назвал «охранительные заграждения». Как неверующий человек заходит в церковь перекреститься — мало ли что. Вот и здесь было такое.

— Я согласен с тем, что вы с Райзманом и без него обходились минимумом ритуальных приседаний. Ну, а Ром! Эрмлер! Вы же видели реальное раскулачивание и видели «Крестьян»...

— Повторю, вам легко рассуждать — сегодня вы знаете финал этой политической и социальной драмы. То был один из самых страшных периодов нашей жизни. По трагизму, по масштабам несчастий и горя. Но об этом было совершенно невозможно сказать. Снова НЕЛЬЗЯ! Все, что подлинно (или близко к подлинному) показано о тех временах в искусстве, — это пролом в запрещающем; не знаю, как это точнее назвать.

— И что же Эрмлер! О чем он думал, снимая такое!

— Он был честнейший человек, но он не мог иначе. Меня потрясает, как