

Редко какая фигура вызывает в последнее время столько споров в кино, как фигура **Бориса Бланка**. Маститый кинорежиссер, лауреат «Ники», он в последнее время пустился в свободное плавание по морям кинорежиссуры. Его экранная версия чеховских «Трех сестер» вызвала яростное неприятие критики — еще бы! Действие происходит... на вокзале во время гражданской войны в Крыму. Но вслед за этим появляются «Шейлок» и «Месть шута» («Риголетто»).



Борис Бланк: Рыночные страсти по Верди

— Ваши последние фильмы поражают странным сочетанием: с одной стороны, экранизации литературной классики «Шейлок» по «Венецианскому купцу» Шекспира и «Месть шута» по опере «Риголетто» Верди и пьесе Гюго «Король забавляется», а с другой стороны, по авторскому определению, кинокич. Классика и кич: совместимы ли они!

— Кич как направление давно существует не в кино. Правда, в кино оно существует как элемент в фильмах разных режиссеров: у англичанина Грингуэя — у него очень четкое ощущение кича, потом, в каких-то кусках фильмов Феллини, у Пыррева были интересные элементы кича... Сначала надо сформулировать, что такое кич в применении к кинематографу. Это понятие идет от живописи, изобразительного искусства. Оно предполагает, как я бы сформулировал, народный примитив, положенный на романтическую, наивную идею. Например, у нас кич очень ярко проявлялся в рыночном искусстве. Помните, после войны на рынке продавались коврики с лебедями, замками, женщинами в белом...

— А вас не пугает, что, помимо прочего, кич — это синоним дешевки, бездарности, дурного вкуса!

— Меня это не пугает, и вот почему. Когда-то эклектика тоже была синонимом чего-то плохого, а именно: несовместимости элементов, отсутствия пластической организованности. Каждый элемент поет по-своему. Эклектика считалась чуть ли не позорным клеймом. А сейчас это — направление, стиль. Из эклектики сделали метод, из отрицательного сделали положительное.

— Значит, вы пытаетесь сделать нечто подобное в кино?

— Я не пытаюсь сделать, я сделал. Я вообще ничего не «пытаюсь». Почему это возникло у меня, а не у кого-либо другого? Учтите, не только от отсутствия мозгов. Кич как раз не требует больших мозгов. А я художник, художник театра и кино, это моя первооснова. Поэтому изобразительную пластику я распространил на все измерения кино: актер-

ское, музыкальное, сюжетно-сценарное и пространственное, которое включает все. Я как бы распространил свою художническую практику на другие параметры кинематографа и кинопроизводства. Причем я это не придумал, такое нельзя придумать, надо, чтобы это в крови было. Кинокич не может быть неорганичным, его невозможно выдумать. Когда я сейчас излагаю принципы, это принципы, а воплотить их искусственно нельзя.

Кич — это структура предельной открытости, лапидарности изображения с элементарной идеей и полным отсутствием идеологизации. Идеологии в киче вообще нет, ее заменяет простейшая нравоучительная мысль, например: порок плох, и он должен быть наказан. Все. Дальше там ничего искать не надо. Дальше все идет от формы, она создает совершенно новое ощущение.

Почему нас так радует народный примитив? Потому, что там есть внутренняя пластическая-художническая организация, которая дает больше, чем любая навязанная идея. В этом смысле, на мой взгляд, кич — явление наиболее чистое, освобожденное от менторской назойливости, идеологической назидательности, от борьбы с кем бы и чем бы то ни было, даже от борьбы с другими направлениями. Для нас это явление совершенно новое, потому что наше искусство все, особенно кинематограф, абсолютно идеологизировано, в том числе и классическая литература.

— Вы очень увлеченно говорите о своей работе. Создается впечатление, что вам интересно экспериментировать, искать что-то новое, а зарабатывать на своих фильмах вы пока не рассчитываете. Но ведь кич предполагает мгновенный коммерческий успех, востребованность произведения публикой. Или делать деньги в кино сейчас просто невозможно!

— Не бывает такого, чтобы не было успеха, если рука идет, если испытываешь удовольствие от работы. А что касается коммерческих структур... Конечно, хочется, чтобы

был коммерческий успех, потому что деньги нужны, очень сильно нужны. Но главное — получить удовольствие от того, что делаешь. Причем я не могу сказать, что достиг того, что хотел. Очень много небрежности, огрехов, спешки. Но это процесс, который зависит не от того, доведу ли я идею кича до интеллектуального блеска. Это как если художник пишет после большого перерыва картину, а она просто не получается. Потому, что не идет рука, не работает, руку нужно размять. Когда рука разомнется, то все получится, рука творит сама. Тогда нет ничего чужого, нет насилия.

— Как сложилось ваше творческое сотрудничество с драматургом Павлом Финном? Он автор сценария «Шейлока», «Месть шута» и, насколько мне известно, вы планируете вместе создать еще одну ленту и таким образом завершить «трилогию кинокича».

— Идею «Шейлока» предложил Финну я, над «Риголетто» мы работали вместе, а снять «Дон Жуана, или Крах аморализма» — последнюю часть триптиха (обратите внимание, я говорю не трилогия, а триптих, специально подчеркивая живописную основу дела) — мне предложил уже сам Финн. Сотрудничество складывается превосходно, поначалу оно родилось просто из взаимной симпатии. Потом мы нашли друг друга как абсолютные единомышленники. Мы оба не любим современность, мне даже неинтересно ее касаться. Достаточно того, что я в ней живу, протестую против чего-то как гражданин, занимаю четкие, ясные гражданские позиции. Но в том, что мы делаем, нам хочется исходить из каких-то красивых фантазий. Кич обязательно должен быть очень красив.

— По какому принципу вы выбираете актеров для ваших фильмов?

— Прежде всего по принципу маски. В «Месть шута» — все маски. Я не говорю о Борисе Моисееве, исполнителе роли Риголетто — он впрямую человек кича, такова его жизненная и сценическая роль. Он не танцор, не мим, не драматический артист впрямую,

он, как я бы сказал, наивный самовыраженец. Это человек, который умеет самовыражаться, на этом, безусловно, построено и его изумительное шоу. Он дал очень много и не потому, что он хотел или не хотел что-то дать фильму, а потому, что он — такой и другим быть не в состоянии. В этом его цельная законченность, его наивная открытость. Даже его нарциссизм и эгоцентризм, а на сцене он видит и слышит только себя — тоже часть его маски. И эта маска мне нравится.

Слава Разбегаев — герцог. Это маска романтического актера. И он сам такой: в нем есть своего рода романтическая открытость, ему не надо, да и нельзя «глубоко копать». Это касается всех остальных актеров, кроме Кахи Кавсадзе. Кавсадзе — грандиозный актер, сохранивший традиции древних трагиков... Это человек театра и, обратите внимание, все персонажи в фильме театрализованы. Это тоже критерий отбора. Такие открытые, театрализованные и, я бы сказал, рыночные страсти.

— Вы задумываете свои фильмы как синтез живописи, театра и, если судить по «Месть шута», музыки. Почему вы выбрали именно Верди?

— Мое мнение считаете не осуждением того или иного художника, если я его не принимаю, просто я другой. Я возьму три фигуры: Моцарта, Вагнера, Верди.

Моцарт для меня слишком дробен, разработан, слишком виртуозен, блестящ. У него много качеств великого человека, но они мне не близки. Вагнер пуст, как барабан. А вот Верди... Когда я его слушаю, у меня ощущение, что это писал Всевышний. Страсти у него подаются открыто, музыкальная разработка лишена дробности, она очень импозантна, мелодии демократичны. Верди предельно демократичен, открыт, наивен в своей музыкальной идее и предельно прекрасен.

— Значит, Верди — это «кич в хорошем смысле слова»!

— В великом смысле.

— В вашем режиссерском дебюте «Если бы знать» по «Трем сестрам» Чехова вы обошлись с литературным пер-

воисточником несколько более почтительно, это еще не был кич...

— К кичу я пришел не сразу. Что касается чеховской ситуации, то здесь я шел к кичу обратным ходом. К русской классике у нас относятся очень идеологизированно, и это комплекс не только советского периода. Меня всегда оскорбляло, что наша милая интеллигенция приспособила Чехова к своим нуждам, сделала его певцом своего хлипкого нытья. Чехов видел абсолютную бесхребетность интеллигенции, ее безумную гордыню, умение слушать только себя, а никак не партнера. Он все это видел, говорил об этом и поэтому писал комедии. Вершинин в «Трех сестрах» — чудовищный резонер, у него и жена с ума сошла оттого, что он не умеет любить, он умеет только резонерствовать в любви.

Я делал не совсем «Трех сестер», я делал адаптацию по прекрасному, как я считаю, сценарию Виктора Мережко.

— «Если бы знать» вызвал оживленную критическую дискуссию, хотя фильм получил «Никку» за лучшее художественное оформление. Вы не боитесь, что вас и впредь будут поощрять как художника и критиковать как режиссера!

— Ничего я не боюсь, кроме пистолета и физических угроз. Остального не боюсь, хотя знаю, что с «Если бы знать» ситуация даже проще. «Если бы знать» можно ругать, но по крайней мере все понимают, на какой стихии фильм функционирует. Что же касается кинокича, то это вообще вне наших художественных представлений принципиально. Это совершенно постороннее, но это и не «другое» кино, параллельное кино, элитарное кино...

— Значит, вы работаете в сфере массовой культуры и не стыдитесь этого!

— Абсолютно.

Беседу вела Анастасия МАШКОВА.

● Борис Моисеев в роли Риголетто.