

«В КИНЕМАТОГРАФЕ ОТКРЫТИЯМ МЕСТА НЕТ...»

Молодежь молчала. — Кишинев. — 1990. — 18 сеп. — с. 4

Интервью с Александром Сокуровым

— Вчера в кинотеатре «Бродвей» на просмотре трех Ваших картин «Петербургская элегия», «Советская элегия» и «Соната для Гитлера» Вы сказали, что искусство в основе своей пессимистично. Именно этот пессимизм и привел Вас в Гамбург?

— Меня сюда привело приглашение на фестиваль и более или менее активный интерес к тому, что в данном случае я делаю в искусстве. И я доволен, что здесь демонстрируются именно мои документальные фильмы в такой связке, в такой последовательности, а не фильмы игровые, потому что игровые идут и на других фестивалях, и судьба их как-то посчастливее.

— Насколько я помню, эти три картины были созданы в разное время. Что именно их объединяет и какова судьба каждой из них?

— «Петербургская элегия» и «Советская элегия» — это картины большой серии, которую мы делаем на Ленинградской студии документальных фильмов. Сейчас уже сделано шесть картин из этой серии, и мы собираемся довести их до двадцати пяти. Это картины полностью ориентированные на художественно-исторический контекст разных ситуаций, проблем... «Соната для Гитлера» была сделана достаточно давно, лет десять назад, а вышла она не очень давно — только год назад. Правда, она при этом практически нигде не показывалась. Исключение составляет только наше знаменитое Ленинградское телевидение, где мы с помощью «Пятого колеса» все же добились показа всех этих картин. Наши попытки показать их на Центральном телевидении были безрезультатны, поскольку отношение нашего руководства к Борису Ельцину, герою фильма «Советская элегия», известно. Как я говорил на вчерашнем просмотре, все три картины объединяют фигуры людей: Шалапина (в «Петербургской элегии»), Ельцина и вообще партийного руководителя (в «Советской элегии») и фигурой Гитлера, еще одного персонажа истории, тоже реально существовавшего, а может быть, и существующего человека. Кроме того, они объединены общей точкой зрения на документальное кино как на одну из форм художественного творчества. Я не настаиваю на том, что документальные картины, которые делаю я и наша съемочная группа, это — правда. Но настаиваю на том, что я беру на себя ответственность в этих картинах не говорить правды, поскольку меня беспокоит совершенно иное.

— Что именно?

— Меня беспокоит способность или неспособность человека художественно жить, жить в области художественного, в области культуры, в области эстетики, потому что вся современная система аудиовизуальных искусств ориентирована на разрушение возможности развивать эстетическое и художественное чутье человека...

— Вы говорите о западной культуре?

— Я говорю и о советской культуре тоже, потому что, несмотря на то, что советское, в частности ленинградское, телевидение значительно интереснее западного, тем не менее действие и советских аудиовизуальных систем (я имею в виду и кинематограф, и телевидение) сугубо отрицательно и в отношении нравственности, и в отношении развития, и в отношении каких-то очень принципиальных и глубоких оснований человека. Аудиовизуальные системы разрушают органику человека и убивают в нем способность воспринимать искусство. Он может воспринимать культуру, но в слишком широком масштабе, в слишком широком диапазоне, а восприятие искусства становится затруднено.

— Но, может быть, следует в этом искать определенное качество нынешней культуры вообще, в том числе и литературы, и изобразительного искусства?

— Естественно. Это все, конечно, связано. Но не надо забывать о том, что если мы в состоянии оценивать процесс развития и быстро ориентироваться в этом процессе, то мы и вообще интеллигенция или та часть общества, которая

в состоянии что-то осмыслить, она должна предупреждать это общество о том, в какую сторону идет развитие всей его системы...

— Признаться, я не совсем с Вами согласен, поскольку мне кажется, напротив, что сейчас можно наблюдать, условно говоря, положительный процесс и в литературе, и в изобразительном искусстве, и в кинематографе. Кажется, что сейчас речь идет о некоем действительно новом качестве культуры, которое снимает прежние традиционные архетипы и некоторую зажатость человеческого сознания.

— Что вы называете «зажатостью» человеческого сознания? Фолкнера, Диккенса, Чехова, Толстого, Платонова?

— Каждый из этих авторов в свое время как бы преодолел некий очередной барьер и ограничения, которые всегда предлагают любой социум и любая культурная традиция.

— Согласен с Вами, но дело в том, что каждый из этих авторов стал тем, что он есть, только потому, что признавал существующие каноны, нравственные, культурные и т. д.

— Несомненно, но всякое движение вперед, в том числе и в области культуры, все-таки имеет место только благодаря преодолению очередного барьера.

— Вы настаиваете на этом разговоре, я же хочу от этого разговора уйти, сказав Вам очень просто: как мне кажется, развитие в искусстве невозможно. И, на мой взгляд, если очень серьезно рассматривать процесс развития искусства, то открытиям здесь места нет, есть место только углублению каких-то позиций, которые были обозначены задолго до нас. В истинном искусстве нет расширения по горизонтальному, оно растет не в своем объеме, не в своей горизонтальной проекции, но — в вертикальной. Поэтому истинное его развитие зачастую мы и не можем обнаружить, оно где-то очень глубоко...

— Ну, как же оно не растет в горизонтальной плоскости, если на наших глазах язык кинематографа расширяет свои возможности, за счет включения в него каких-то новых областей, новых тем, новых языков, которые до сих пор вообще в области художественного не относились. Прекрасный пример тому — «параллельное кино».

— Я предлагаю «параллельное кино» со мной не обсуждать. Ему отдают столько дивидендов, столько реверансов, что, по моему, оно уже не желает и не в состоянии работать по-настоящему. «Параллельное кино» на мой взгляд, — это не искусство, так же, как и кинематограф — еще не искусство. У кинематографа пока не выработан свой язык, поэтому все, что связано с ним, — это не расширение пространства культуры, а только попытка самоопределиться, потому что кинематограф — явление глубоко вторичное и рудиментарное. Кинематограф еще не обнаружил своего алфавита. И есть только несколько режиссеров, сумевших назвать в нем несколько букв... А всего алфавита мы не знаем, поэтому и речи у нас еще нет.

— Хорошо, в таком случае, как Вы оцениваете сегодняшнюю ситуацию в советском кинематографе... с позиции пессимиста?

— У меня нет позиции ни пессимиста, ни оптимиста, и сейчас, определяя меня таким образом, Вы рискуете оказаться в сложном положении: когда будет еще хуже, то окажется, что я был очень большим оптимистом. Но это, конечно, шутка... Мне кажется, что советский кинематограф — потенциально, конечно — самый сильный кинематограф в мире. К сожалению, усилиями Союза кинематографистов удалось сделать то, что не удавалось сделать ни Сталину, ни Брежневу, ни другим представителям тоталитаризма. Лишив наш кинематограф одной беды — политической цензуры, руками профессионалов же он оказался в объятиях коммерческой и материальной зависимости. А идея государственного участия в кинопроизводстве в этой эйфории изменений руководством Союза кинематографистов была как-то...

забыта. И если не произойдет экономического краха (а мы просто на грани его), я полагаю, что советский или российский кинематограф будет одним из самых сильных и одним из самых перспективных в художественном отношении в мире.

— Скажите, а на чем основана Ваша уверенность?

— На интуиции, на том, что я чувствую. И, поверьте, если это говорит человек, которого Вы так упорно называете пессимистом, то в этом есть некоторый смысл. Это при том, что, если Вы меня спросите о конкретных именах...

...Спрошу...

—...то я, затрудняюсь вот так прямо Вам ответить. Отчасти потому, что я их не знаю, этих надежд. И я могу их не знать, потому что у меня очень узкий круг общения, который ограничивается моей съемочной группой и еще десятком людей со студий Ленинграда и Москвы. Но у меня есть чувство, у меня есть предчувствие, что такие люди могут быть. Их будет очень немного, я думаю, что три-четыре человека. Но ведь это очень много для такой распутной и развращенной системы, как кинематограф. Вот эти три-четыре человека появятся, и они сделают очень много для кино при условии, что эти люди будут верующими. Если они будут атеистами, они ничего для кинематографа не сделают. Это принципиальное условие в России. Для того чтобы существовать в условиях и в рамках канона, в рамках истинной культуры, режиссер, конечно, должен быть человеком глубоко верующим.

А кризиса кино, о котором так много говорят, не существует. Я об этом кризисе слышу и на Западе, и в Союзе... Ничего подобного! Идет нормальный процесс. Где-то это смена поколений, экономические тяжелые обстоятельства, изменения общественной структуры... Все это совершенно неизбежно. Реально есть сейчас одна проблема: нужно в конце концов вовремя разделить кинематограф на две группы или на две партии. Первая — это то, что кинематографом не называется, это деятельность области кино, но не кинематограф. А вторая — то, что называется искусством кино. Мне кажется, что силы, которые существуют вокруг кино, профессиональные силы и гуманитарные, должны, наконец, дать понять зрителям, что коммерческое кино, где они проводят сотни тысяч часов своей жизни, — это то, что убивает их собственную жизнь, про странство их жизни. В здании, где показывают эти картины, можно вполне писать предупреждения, аналогичные тем, что пишут на табачных изделиях: «Минздрав предупреждает: курение вредит вашему здоровью». А тут нужно писать: «ООН предупреждает: сейчас вы убьете полтора часа вашей жизни»... Нужно провести это размежевание и все вопросы о кино как-то стабилизировать; станет понятно, что есть кино, а что аудиовизуальная пища, которой стала значительная часть кинематографа. Зрители приходят в кинотеатр, как в общественные столовые и полтора часа пожирают... пожирают, так сказать, собственное время.

— Но ведь это — вполне естественная вещь. К чему здесь такой пафос? В любой культуре всегда существует некий слой, рассчитанный на широкую публику, широкого зрителя, широкого читателя, — как угодно; и тот является нормальным потребителем этого культурного слоя, не поднимаясь и не стремясь подняться выше него.

— Я согласен с Вами. Но не надо обманывать их, этих людей, не надо говорить, что они выходят на контакт с искусством.

— Да кто же их обманывает! По моему, эти люди получают именно то, чего они сами хотят, то, на что они рассчитывают.

— Обманывают профессионалы, которые знают, что они им показывают. Это как врачи, которые выписывают лекарство, зная о его последствиях. Обманывают именно профессионалы. А миллионы людей во всем мире вот эту хорошо сде-



ланную среднюю продукцию считают искусством.

— Но они могут даже не быть способными оценить то, что Вы реально подразумеваете под искусством.

— Они никогда не будут способны это понять, если не будет проводиться та работа, о которой я говорил. Круг замыкается именно благодаря тому, что существуют эти порочные ориентиры. Нельзя назвать искусством все, искусство — это исключительная редкость, это очень большая роскошь.

— Допустим. Вы не желали назвать имен советских кинематографистов, которые Вас интересуют. Могли бы Вы что-нибудь подробнее сказать о ситуации в немецком кино, ведь мы все же с Вами присутствуем на гамбургском кинофестивале...

— Боюсь, что я недостаточно хорошо знаю немецкий кинематограф, недостаточно хорошо...

— И вообще, насколько Вас интересует западный кинематограф? Сейчас, реально?

— В самой незначительной степени, потому что на Западе в области философии кино, в области искусства кино вряд ли для меня может возникнуть что-нибудь интересное. Я вижу, западный кинематограф, даже кинематограф высочайшей культуры, работает в совершенно определенном диапазоне. Я говорю это сейчас, не обвиняя режиссеров и авторов, потому что они подчас вынуждены работать здесь еще в более тяжелых условиях, чем у нас. И тем не менее общая система координат, в которой многие работают на Западе, мне представляется неперспективной.

— Но в таком случае каковы Ваши личные планы, имея в виду то, что Вы сказали о кинематографе в Союзе?

— Я хотел бы работать и дальше, конечно. Хотел бы продолжать работать настолько, насколько это будет возможно. Но думаю, что особых перспектив у меня в этом смысле нет. Картина «Круг второй», которую мы только что закончили и презентация которой для журналистов состоится здесь, в Гамбурге, сделана уже частично на деньги государства, частично — на деньги кино клубов. Это новая ситуация для нас в Союзе.

— Вам кажется перспективной такой способ существования нашего кинематографа?

— Это могло бы быть перспективным, если финансовая система Союза не рухнет. Если же произойдет окончательное крушение этой финансовой системы и те большие деньги, которые накопили кино клубы, будут изъяты, то, конечно, положение наше будет крайне тяжелым. Но вообще для Союза, повторяю, эта ситуация — совершенно новая, когда картины финансируют те, кто будет их смотреть. И это очень важно.

Интервью взяла

Светлана БЕЛЯЕВА

(«Русская мысль», Париж — ИМА — Пресс).

(Окончание в следующем номере)

Сокуров А.

18/11/90