

Райзман Ю.

2/III.89

19

НАШИ ДИАЛОГИ

Райзман: Что касается Сокурова, то я его последней работы не видел. Только по телевидению — ту, о Бернарде Шоу, и она мне решительно не понравилась. Что же касается Кайдановского, то я вспоминаю его экранизацию «Смерти Ивана Ильича» Толстого. Я много, как, впрочем, наверно, и другие режиссеры, размышлял над экранизацией этой вещи Толстого. Но не мог себе представить, как это сделать в кино. Ведь «Смерть Ивана Ильича» — размышление над жизнью, философия жизни. В фильме же я увидел только физиологию смерти.

Абдрашитов: Кайдановский как-то рассказывал, что он посещал больницы, чтобы познать этот процесс...

Райзман: Вот-вот.

— Однако вернемся к нашему вопросу, Юлий Яковлевич. И как же вы теперь относитесь к «Параду планет»? Теперь, когда возникла на экране куца претенциозных фильмов?

Райзман: Вы знаете, я готов сознаться, как я не принимал, так и сегодня не принимаю «Парада планет».

Абдрашитов: Я категорически считаю, что и «Парад», и «Плюмбум», и «Слуга» сделаны чрезвычайно просто. Это было одной из наших установок. Мы звали к этому всех участников съемочной группы. Мы знали, что будем говорить о весьма сложных вещах, и язык должен быть простым. И если есть тем не менее ощущение сложности, то не потому, что сложен язык. Не картина сложна, а жизнь. Для нас с Миндадзе усложненность формы никогда не была целью. Есть разница между сложностью и усложненностью. Сложно — это материал, усложненность — это категория формы, изложения.

Райзман: Я и не обвиняю вас в усложненности формы. Но усложненность сдержания влечет за собой усложненность формы. Не везде, однако, удалась эта неизбежность сопряжения.

Абдрашитов: Ну уж если все-таки отвечать на вопрос о творчестве друг друга и тем более в присутствии друг друга, то я скажу. Я уверен, что существовали определенные люди во время застоя, глобального застоя, когда, казалось бы, ничего нельзя было делать — а они делали. Готовили в недрах общества — писатели, художники — своим предощущением готовили изменение общества. И в этом смысле я всегда поражался двум фильмам Райзмана, считая их поистине провидческим, — это «Урок жизни» и «А если это любовь?». Ведь подумайте только — «Урок жизни» был сделан в 54-м или 55-м году, одним словом, до XX съезда партии. Для меня эта картина — о девальвации личности тех людей, которые считали себя властителями жизни. Я таких картин не видел. Как она могла тогда появиться?

Райзман: Появилась с трудом. Михайлов, руководивший тогда кинематографией, глубоко ненавидел этот фильм за его героя. Быть может, именно потому, что тот олицетворял собой таких людей, как сам Михайлов.

Абдрашитов: А как она была встречена в общественном мнении?

Райзман: С большой опаской. Недавно я просматривал стенограмму обсуждения. Хвалили, но никто не сказал о том, что эта картина — отражение времени: «Да, мол, такие люди встречаются» — и все.

Абдрашитов: «А если это любовь?». Для меня этот фильм — истоки всей молодежной темы в нашем кино. Непонятно, как эти две картины, провидческие, завораживающие, пробившись на экран. Вот они-то в самое суровое время и готовили перестройку — я употребляю привычное слово, хотя его сейчас так затаскали, что даже не хочется произносить.

Райзман: Как возникли эти картины? Частично от легкомыслия. Причем как-то легко и свободно я себя чувствовал, когда их делал. Но и та, и другая натолкнулись на дикое сопротивление. Михайлов собрал секретарей обкомов. «А если это любовь?» — здесь эстафету приняла Фурцева. Она собрала директоров школ, Академию педнаук...

— Неужели вы не ожидали подобного?

Райзман: Но не в таком масштабе.

Абдрашитов: «А если это любовь?» — здесь разговор о дегуманизации общества.

герой, хотелось, чтобы он был более привлекательным, чтобы его поведение было продуктом времени, а не вызывалось неким биологическим фактором, было бы результатом нашей жизни.

И финал «Слуги» меня не больно радует. Осложненная форма не улучшает картину. Я вообще считаю — чем искусство проще, яснее, точнее, тем оно выше. Стихи Пушкина или проза Лермонтова. Кажется, так писать может каждый. Просто и точно. Я не знаю прозы лучше лермонтовской. Толстой своими длинными периодами в этом смысле уступает прозе Лермонтова, но, конечно, он несравненно велик. Некоторая усложненность языка, по-моему, не украшает картину. Я говорил об этом Вадиму. Будет время, когда он вернется к простоте, лучше, точнее отображающей мысли.

— Мне хотелось бы задать вам вопрос: есть ли у нас сегодня поколение кинематографистов? Поколение восьмидесятых в том смысле хотя бы, как было поколение, скажем, пя-

ременные фильмы. то просто диву даешься — кто же их запускает? Кто-то вообще думает о зрителе? О людях, которые будут смотреть фильм? И эта пропасть между экраном и зрителем все увеличивается. Не лишаем ли мы кинематограф самой его сути — все-таки в его основе природа массового восприятия?

Райзман: Я бы не стал так энергично протестовать против появления подобного рода фильмов. Вот какой вопрос я бы поставил. Определенная тенденция нашего кинематографа проявилась и на прошедшем пленуме СК. Стремление снимать картины обязательно совместными с иностранными фирмами, чтобы действие, или хотя бы часть его, обязательно происходило за границей, вызвано, с одной стороны, естественным желанием делать фильмы более разнообразно, пользуясь европейской техникой. Но с другой стороны, хотим мы или не хотим, еще резче здесь проявляется просто-напросто желание лишний раз съездить за рубеж. Будет ли Америка смотреть наши фильмы? Будет или не будет? А что

литературе, могло контрастировать с жизнью — это вопрос ракурса и глубины постижения.

Понятие социалистического реализма придумано, но для своего времени звучало как будто прогрессивно. Я думаю, что это смешно — его можно отменить в цитате или в декларации. Но смешно отменять и назначать форму и стиль.

— Талант и власть. Острейшая для сегодняшнего кино проблема — художественное руководство. Что происходит в кино, когда у власти стоит не чиновник, а художник? Происходит, кстати, довольно странное явление, когда кинематографисты чуть ли не начинают снова тосковать по чиновнику, пусть бездушному, но по крайней мере я безразличному. А вот если бы сегодня к руководству пришли Шукшин или Тарковский?

Райзман: Шукшин мог бы, Тарковский — нет. Тарковский — очень одаренный художник, с индивидуальной манерой воспроизведе-

будут указывать тебе — это я беру, это я покупаю, а это — нет. Чудовищно! А еще говорим о перестройке в кино, о модели. Я не вижу ничего такого, что улучшало бы положение, — напротив, идет разрушение того ценного, что накопил кинематограф. Мы всегда занимались искусством, мы не думали, принесет ли оно доход. Не зависела от коммерческой выгоды. Я занимался художественным руководством много лет. Но речь шла о творчестве, а сейчас это вопрос денег. Не заработаем денег — вылетим в трубу. Мы говорим, что будем бороться за искусство, а сами лезем в коммерцию с головой.

Абдрашитов: В киносюжете сегодня я как бы консерватор. Я говорил на недавнем пленуме, но это не доходит до людей. До кабинетов. Не доходит в зал, не срывается. А ведь я говорю о проблеме выживания.

Райзман: Союз растаскивают по кусочкам — отделили республики.

Абдрашитов: Отделяют. Райзман: Образовали гильдии, фактически это отдельные союзы. Эти гильдии ставят себе задачу — получить счет в банке, валюту. Зарабатывать побочными делами. Я не понимаю отделения гильдий. Что это такое? Комиссии занимались все-таки творчеством.

Абдрашитов: Когда возникла идея гильдий, я выступал против. Тогда я остался в оппозиции. А уже через полгода мы сами начали убеждаться, что не все так здесь хорошо. Теперь что касается модели. Ее главное рациональное зерно — творческая, финансовая самостоятельность микрообъединений, студий. Здесь я не согласен с Райзманом.

Абдрашитов: В чем? Райзман: Теперь вы можете, например, своей властью руководителя объединения запустить любой сценарий.

Абдрашитов: Здесь и единственное завоевание. Райзман: Согласитесь, что это немало. Я убежден, что тотальный хозрасчет, левачки насаждаемый в кино, принесет только вред. Когда я говорил о модели, то подразумевал сосуществование хозрасчета и дотации в кинематографе. В любом цивилизованном обществе государство вкладывает деньги в культуру. По-разному, но дотирует. Если механизмы эти не будут сбалансированы, не будут разработаны, тогда — только рынок и все беда.

Райзман: На правлении «Мосфильма» мы только и говорим о кассе. В этом случае художественный руководитель должен становиться продюсером. Но это редкость. Скажем, Соловьев оказался прирожденным продюсером, организатором. Однако я не вижу таких талантов у других режиссеров. Хотя вот Даниеля тоже беспокоится о деньгах. Я повторяю — в наше время мы не были обременены мыслью о доходах. Мы думали, будет ли нас смотреть зритель. Но мы не рассматривали искусство как доходную отрасль. Были более достойные обстоятельства в искусстве, чем то, какой рубль мы на нем заработаем. И я считаю, что это благотворное свойство нашего кино. Как мы существовали? Мы делали картину, если она была нам интересна — здесь был критерий выбора. Интересна была премьера, пресса, фестивали. Слава? Она складывалась от прессы, от зрителя. Мы не были прунучены считать деньги от проката. А тем более — зависеть от них.

Сейчас в объединении делается четыре картины. Значит, две из них должны быть коммерческими, если мы хотим, чтобы хотя бы две были серьезными. Если бы мы делали 7—8 картин, было бы пространство для маневра. Зачем «Мосфильму» 10 объединений?

— Сегодня, после Съезда депутатов, неизбежно приходит в голову мысль о сопоставлении жизни и искусства. И — об отставании искусства от жизни. Какие драмы идей, какие столкновения характеров мы наблюдали в зале Съезда! Нелегко искусству подняться до такой высоты первооткрытия!

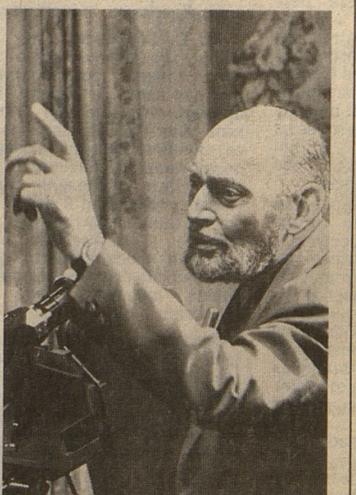
Райзман: Конечно, Съезд сыграл гигантскую роль. Хотя полного удовлетворения нет, особенно от выборов в Верховный Совет. Здесь нет полного совпадения ожиданий и результата. Ощущалась и ощущается некоторая медлительность, когда необходимы срочные меры в целом ряде областей.

Как это может быть выражено в искусстве?

Юлий Райзман — Вадим Абдрашитов:



Мои собеседников, я думаю, не надо представлять, имена их хорошо известны всем. Но захотелось вызвать на диалог о проблемах современного кино представителей двух столь разных поколений, чтобы лучше, более объемно и выпукло высветить эти проблемы. Первым вопросом нашего диалога предполагался такой: «Ваше отношение к творчеству друг друга? Как оно менялось на протяжении вашего знакомства?» Сначала мои собеседники запротестовали. — Ну почему же, — заметила я, — ведь я знаю, Юлий Яковлевич, что вы неоднократно относились к фильму «Парад планет». Он казался вам слишком усложненным. Однако с тех пор, как он был сделан, на экраны вышло такое количество куда более закодированных фильмов, и «Парад...» рядом с ними кажется простым и ясным. Ну, скажем, фильмы Сокурова или Кайдановского...



ВЗГЛЯД ИЗ ПРОШЛОГО В БУДУЩЕЕ

тидесятых? Если есть, то в чем его черты и чем оно отличается от других?

Райзман: Я не мог бы сказать, что возникло новое поколение в кинематографе. В том смысле, в каком мы говорим, например, об итальянском неореализме. Но прошло время, и неореализм распался. Остались талантливые художники, но не было общей связи со временем. Все расплодилось в разные стороны. Не потеряли лица, но потеряли единое выражение. Мы переживаем время в кино, когда все расплодилось. Есть талантливые мастера, они делают интересные картины. Но по поводу них нельзя сказать — вот оно, лицо советского кино. Лица нет, есть отдельные штрихи — глаза, нос, уши, но лица нет.

Абдрашитов: А пятидесятые годы? Вряд ли здесь сравнение правомерно. Там была особая ситуация. За спиной того поколения были война, послевоенные голы, смерть Сталина, XX съезд. Из войны они вынесли гуманизм как религию.

— Ну хорошо, это понятно. Но разве не могло бы сегодняшнее поколение быть поколением XXVII съезда партии, V съезда кинематографистов, наконец? Ведь тот революционный взрыв, который произошел на V съезде, — разве он не мог бы объединить людей?

Райзман: Мог бы, но не произошло. Все-таки лица нет. Всё еще — в поисках.

Абдрашитов: Я тоже так считаю. Поколение — категория не возрастная. Несмотря на

является критерием? И почему мы должны заблуждаться о вкусе американского, а не советского зрителя? И чем они отличаются друг от друга? И кстати, в той же Америке вполне средние картины имеют успех такой, какого не имеют выдающиеся фильмы.

Кончаловский как-то сказал, что самый большой успех в Америке мог бы иметь Гайдай и фильмы его репертуара. Советское кино всегда имело свое лицо. И мы никогда не тянулись за тем, чтобы понравиться Америке.

Абдрашитов: Что касается пленума, то я не так резко оценивал бы его работу. Его повестка дня кажется мне несколько преждевременной, потому что три года, прошедшие с V съезда, для кино слишком малый срок. Есть инерция производства, отстает материальная база. А заслушивать поучения в декларативном духе, в духе некоего футурологического анализа? Мне не хватало практики кино в выступлениях, а многие выступавшие критики были озабочены задачей самореализоваться.

— Большое оживление общественной вы-

ражения своих мыслей и чувств. Но подражать Тарковскому — сложно или нет? Я думаю — несложно. Сделать план вдвое медленнее или вдвое длиннее — это будет похоже на Тарковского. Есть примеры — по такому методу работают режиссеры. Я не видел, как уже говорил, последней работы Сокурова, но слышал, что она сделана по такому методу. А Шукшину подражать нельзя. Это самобытное, национальное, глубоко нравственное, глубоко гуманное искусство. Можно учиться у него, но подражать нельзя. Вы очень легко проникаете в картину, вы свидетель жизни. Для этого нужен талант по крайней мере не меньший.

Абдрашитов: Я думаю, говоря о художественном руководстве сегодня, мы этот вопрос усложняем. Все зависит от человека, в чьих руках власть. От реальных человеческих качеств. Художник субъективен. Но как будто этой субъективности, а я бы сказал, вкусовщины, не было в прежней системе руководства. Исходили не из интересов государства, а руководствовались вкусовщиной. Может ли художник стать руководителем? Повторяю, все зависит от человеческих качеств. Я работаю в объединении Райзмана пятнадцать лет, и ему до сих пор не нравится «Парад планет». Но я никак не испытываю субъективного давления. Когда я слышу о давлении, то значит, речь идет не о художнике, значит, он недружествен. Вопрос не в том, может ли художник руководить творчески, речь ведь идет о распределении работы и средств, например, в объединении.

— Вы знаете, я даже замечал в последние

Абдрашитов: Кайдановский как-то рассказывал, что он посещал больницы, чтобы познать этот процесс...

Райзман: Вот-вот.

— Однако вернемся к нашему вопросу, Юлий Яковлевич. И как же вы теперь относитесь к «Параду планет»? Теперь, когда возникла на экране куча претенциозных фильмов?

Райзман: Вы знаете, я готов сознаться, как я не принимал, так и сегодня не принимаю «Парада планет».

Абдрашитов: Я категорически считаю, что и «Парад», и «Плюмбум», и «Слуга» сделаны чрезвычайно просто. Это было одной из наших установок. Мы звали к этому всех участников съемочной группы. Мы знали, что будем говорить о весьма сложных вещах, и язык должен быть простым. И если есть тем не менее ощущение сложности, то не потому, что сложен язык. Не картина сложна, а жизнь. Для нас с Миндадзе усложненность формы никогда не была целью. Есть разница между сложностью и усложненностью. Сложно — это материал, усложненность — это категория формы, изложения.

Райзман: Я и не обвиняю вас в усложненности формы. Но усложненность содержания влечет за собой усложненность формы. Не везде, однако, удалась эта неизбежность сопряжения.

Абдрашитов: Ну уж если все-таки отвечать на вопрос о творчестве друг друга и тем более в присутствии друг друга, то я скажу. Я уверен, что существовали определенные люди во время застоя, глобального застоя, когда, казалось бы, ничего нельзя было делать — а они делали. Готовили в недрах общества — писатели, художники — своим предощущением готовили изменение общества. И в этом смысле я всегда поражался двум фильмам Райзмана, считая их поистине провидческим, — это «Урок жизни» и «А если это любовь?». Ведь подумайте только — «Урок жизни» был сделан в 54-м или 55-м году, одним словом, до XX съезда партии. Для меня эта картина — о девальтации личности тех людей, которые считали себя властителями жизни. Я таких картин не видел. Как она могла тогда появиться?

Райзман: Появилась с трудом. Михайлов, руководивший тогда кинематографией, глубоко ненавидел этот фильм за его героя. Быть может, именно потому, что тот олицетворял собой таких людей, как сам Михайлов.

Абдрашитов: А как она была встречена в общественном мнении?

Райзман: С большой опаской. Недавно я просматривал стенограмму обсуждения. Хвалили, но никто не сказал о том, что эта картина — отражение времени: «Да, мол, такие люди встречаются» — и все.

Абдрашитов: «А если это любовь?». Для меня этот фильм — истоки всей молодежной темы в нашем кино. Непонятно, как эти две картины, провидческие, завораживающие, пробились на экран. Вот они-то в самое суровое время и готовили перестройку — я употребляю привычное слово, хотя его сейчас так затаскали, что даже не хочется произносить.

Райзман: Как возникли эти картины? Частично от легкомыслия. Причем как-то легко и свободно я себя чувствовал, когда их делал. Но и та, и другая натолкнулись на дикое сопротивление. Михайлов собрал секретарей обкомов. «А если это любовь?» — здесь эстафету приняла Фурцева. Она собрала директоров школ, Академию педагогов...

— Неужели вы не ожидали подобного?

Райзман: Но не в таком масштабе.

Абдрашитов: «А если это любовь?» — здесь разговор о дегуманизации общества.

Райзман: Образ матери в этом фильме мне дорож всего.

Но я хотел бы вернуться к мысли Абдрашитова о застое. Это было тихое время, которое позволяло размышлять, думать над проблемами времени, если, конечно, не касаться политики. Творческий процесс — дело интимное, он требует сосредоточенности и тишины. Может быть, есть другие характеры, но я думаю, что в сегодняшней сумятичке сделать картину о нашей жизни невозможно. Может быть, хроника, но не игровая картина, она неизбежно станет сиюминутной.

В этом смысле, Вадим, вам, по-моему, удалось в «Слуге» обозначить завершающий этап времени, выколотить в него кол. Что такое власть, что такое интеллигенция в своем первородстве? Интеллигенция, которую можно было толкнуть на преступление, возвылчить, сделать из человека талантливого художника или, наоборот, смешать его с дерьмом.

— Вы могли бы сказать, что в каком-то смысле Абдрашитов шагнул вперед?

Райзман: Не вперед, а вглубь. В этой картине он как бы подытожил наше прошлое. Определенная доля усложненности в картине есть — как и вообще в творчестве столь любимых мной Абдрашитова и Миндадзе. В «Параде» я до сих пор не понимаю, что происходит во второй половине фильма. Я отыскался на «Плюмбуме». Правда, мне не слишком понравился

тотчас пролетел над головой, а художник — власть стоит не чиновник, а художник? Происходит, кстати, довольно странное явление, когда кинематографисты чуть ли не начинают снова тосковать по чиновнику, пусть безудному, но по крайней мере я бесстрастному. А вот если бы сегодня к руководству пришли Шукшин или Тарковский?

Райзман: Шукшин мог бы, Тарковский — нет. Тарковский — очень одаренный художник, с индивидуальной манерой воспроизведе-

Юлий Райзман — Вадим Абдрашитов:



Мои собеседников, я думаю, не надо представлять, имена их хорошо известны всем. Но захотелось вызвать на диалог о проблемах современного кино представителей двух столь разных поколений, чтобы лучше, более объемно и выпукло высветить эти проблемы. Первым вопросом нашего диалога предполагался такой: «Ваше отношение к творчеству друг друга? Как оно менялось на протяжении вашего знакомства?»

Сначала мои собеседники запротестовали.

— Ну почему же, — заметила я, — ведь я знаю, Юлий Яковлевич, что вы неоднозначно относитесь к фильму «Парад планет». Он казался вам слишком усложненным. Однако с тех пор, как он был сделан, на экраны вышло такое количество куда более закодированных фильмов, и «Парад...» рядом с ними кажется простым и ясным. Ну, скажем, фильмы Сокурова или Кайдановского...



ВЗГЛЯД ИЗ ПРОШЛОГО В БУДУЩЕЕ

тисесятых? Если есть, то в чем его черты и чем оно отличается от других?

Райзман: Я не мог бы сказать, что возникло новое поколение в кинематографе. В том смысле, в каком мы говорим, например, об итальянском неореализме. Но прошло время, и неореализм распался. Остались талантливые художники, но не было общей связи со временем. Все расплодилось в разные стороны. Не потеряли лица, но потеряли единое выражение. Мы переживаем время в кино, когда все расплодилось. Есть талантливые мастера, они делают интересные картины. Но по поводу них нельзя сказать — вот оно, лицо советского кино. Лица нет, есть отдельные штрихи — глаза, нос, уши, но лица нет.

Абдрашитов: А пятидесятые годы? Вряд ли здесь сравнение правомерно. Там была особая ситуация. За спиной того поколения были война, послевоенные годы, смерть Сталина, XX съезд. Из войны они вынесли гуманизм как религию.

— Ну хорошо, это понятно. Но разве не могло бы сегодняшнее поколение быть поколением XXVII съезда партии, V съезда кинематографистов, наконец? Ведь тот революционный взрыв, который произошел на V съезде, — разве он не мог бы объединить людей?

Райзман: Мог бы, но не произошло. Все-таки лица нет. Всё еще — в поисках.

Абдрашитов: Я тоже так считаю. Поколение — категория не возрастная. Несмотря на близкий возраст нас, сорока-, пятидесятилетних. Дело не в разности вкусовых пристрастий, вероисповедания у нас разное. Но, может быть, это и хорошо.

— Нет, это необходимо! Как тот же итальянский неореализм, ставший самым мощным движением во всем послевоенном искусстве.

Райзман: Приходят молодые режиссеры, есть среди них талантливые люди. Но возраст не объединяет. И нет объединения каким-либо идеями. Смутное ощущение жизни.

Если же говорить о молодых конкретно, то мне понравился фильм Мамина «Фонтан». Тем более что режиссер работает в самом редком жанре — сатиры.

Абдрашитов: Я считаю, «Праздник Нептуна» был у него лучше.

Райзман: Возможно. Но эта ситуация в «Фонтане», ситуация, доведенная до абсурда, — нет электричества, не работает отопление, нет воды, и люди со свечами водят хоровод — зимой, на снегу! Это удивительно. И вы верите, что так может быть, что они так и существуют. Как все мы сегодня существуем без мыла, без самых необходимых вещей. Идиотизм существования — это все есть в картине.

— Мне хотелось бы задать вам такой вопрос. Не превращается ли дозволенность в нашем кино во вседозволенность? А ведь это разные вещи. Когда смотришь подряд некоторые сов-

является критерием? И почему мы должны заботиться о вкусе американского, а не советского зрителя? И чем они отличаются друг от друга? И кстати, в той же Америке вполне средние картины имеют успех такой, какого не имеют выдающиеся фильмы.

Кончаловский как-то сказал, что самый большой успех в Америке мог бы иметь Гайдай и фильмы его репертуара. Советское кино всегда имело свое лицо. И мы никогда не тянулись за тем, чтобы понравиться Америке.

Абдрашитов: Что касается пленума, то я не так резко оценивал бы его работу. Его повестка дня кажется мне несколько преждевременной, потому что три года, прошедшие с V съезда, для кино слишком малый срок. Есть инерция производства, отстает материальная база. А заслушивать поучения в декларативном духе, в духе некоего футурологического анализа? Мне не хватало практики кино в выступлениях, а многие выступавшие критики были озабочены задачей самореализоваться.

Что касается внешнего рынка, то, действительно, говорилось о безудержной тяге огромного количества наших кинематографистов «рвануть на Запад» и о том, что тяга эта чревата, и процесс может продолжаться до бесконечности. Но что он даст? Говорилось о профессионально низком уровне нашего кино. И что если завоевывать экран, то делать это надо на другом уровне. Из ста работающих режиссеров у нас пять — десять владеют азами профессии, и это еще много.

— Большое оживление общественности вызвало сообщение о том, что пункт о приверженности социалистическому реализму в Уставе СК СССР теперь исключен. Говорят — директивно введен, директивно отменен. А ваше мнение?

Абдрашитов: Во-первых, не совсем так. Сформулировано в резолюции пленума СК так: поручить VI съезду кинематографистов рассмотреть пункт устава о «приверженности социалистическому реализму».

Я ничего нового не скажу по этому поводу. Мне напоминает формула, кажется, Камю — чем более реализм, тем менее социалистический, чем более социалистический, тем менее реализм. Интересен был также диалог в «Литературке» о том, что это вообще nonsense — сочетание политической категории с эстетической. На мой взгляд, то или иное направление в искусстве вообще не подлежит ни внедрению, ни отмене. Тем более странно вводить это в устав.

Райзман: Социалистический реализм родился как антитеза реализму критическому, явлению, как считалось, буржуазной формы искусства. Отражает жизнь с максимальной достоверностью — вот что казалось задачей социалистического реализма, исходя из марксистской философии. Но конкретно как это должно выразиться, никто не знал. Ряд моих картин, которые достоверно изображали жизнь страны, сделаны по методу соцреализма, так считалось. Критический реализм — тоже условное понятие. То, что казалось правдивым в

них своих мыслей и чувств. Но подражать Тарковскому — сложно или нет? Я думаю — несложно. Сделать план вдвое медленнее или вдвое длиннее — это будет похоже на Тарковского. Есть примеры — по такому методу работают режиссеры. Я не видел, как уже говорил, последней работы Сокурова, но слышал, что она сделана по такому методу. А Шукшину подражать нельзя. Это самобытное, национальное, глубоко нравственное, глубоко гуманное искусство. Можно учиться у него, но подражать нельзя. Вы очень легко проникаете в картину, вы свидетели жизни. Для этого нужен талант по крайней мере не меньший.

Абдрашитов: Я думаю, говоря о художественном руководстве сегодня, мы этот вопрос усложняем. Все зависит от человека, в чьих руках власть. От реальных человеческих качеств. Художник субъективен. Но как будто этой субъективности, а я бы сказал, вкусовщины, не было в прежней системе руководства. Исходили не из интересов государства, а руководствовались вкусовщиной. Может ли художник стать руководителем? Повторю, все зависит от человеческих качеств. Я работаю в объединении Райзмана пятнадцать лет, и ему до сих пор не нравится «Парад планет». Но я никак не испытываю субъективного давления. Когда я слышу о давлении, то значит, речь идет не о художнике, значит, он недохудожник. Вопрос не в том, может ли художник руководить творчески, речь ведь идет о распределении работы и средств, например, в объединении.

— Вы знаете, я даже замечаю в последнее время у некоторых кинематографистов своего рода ностальгию по Госкино. Боятся, что его ликвидируют. Раньше с ним боролись, а теперь боятся, что его не будет.

Райзман: Дело не в том, что можно ликвидировать Госкино, а в том, что тогда оно войдет в систему Министерства культуры, где мы будем существовать на третьем — пятом месте. Мы уже были в таком положении. А потом много лет исправляли допущенную ошибку.

Может быть, я чего-то не понимаю, но возникает впечатление, что ряд министерств только якобы сокращается. Сокращаясь, они вливаются одно в другое — скажем, цветная и черная металлургия. Значит, фактически не сокращаются, а увеличиваются, образуя гигантские, неуправляемые конгломераты.

Абдрашитов: Совершенно верно, Юлий Яковлевич абсолютно прав. Так или иначе, координационный центр должен существовать. При той материальной базе, которую мы имеем. Если бы из избытка материальных ресурсов... При Минкульте эта база развалится окончательно, и мы потеряем все то, что работали за долгие годы.

— Возникает своего рода тоска по чиновнику.

Райзман: Тоска от разрушения. Лучше иметь дело с одним начальником, чем зависеть от проката, от рынка. Эти люди

коммерцией с головой.

Так возникает тоска по комитету.

Абдрашитов: В киносоюзе сегодня я как бы консерватор. Я говорил на недавнем пленуме, но это не доходит до людей. До кабинетов. Не доходит в зал, не срабатывает. А ведь я говорил о проблеме выживания.

Райзман: Союз растаскивают по кусочкам — отделили республику.

Абдрашитов: Отделяют.

Райзман: Образовали гильдии, фактически это отдельные союзы. Эти гильдии ставят себе задачу — получить счет в банке, валюту. Зарабатывать побочными делами. Я не понимаю отделения гильдий. Что это такое? Комиссии занимались все-таки творчеством.

Абдрашитов: Когда возникла идея гильдий, я выступал против. Тогда я остался в оппозиции. А уже через полгода мы сами начали убеждаться, что не все так здесь хорошо. Теперь что касается модели. Ее главное рациональное зерно — творческая, финансовая самостоятельность микрообъединений, студий. Здесь я не согласен с Райзманом.

Райзман: В чем?

Абдрашитов: Теперь вы можете, например, своей властью руководителем объединения запустить любой режиссер.

Райзман: Здесь и единственное завоевание.

Абдрашитов: Согласитесь, что это немало. Я убежден, что тотальный хозрасчет, левацкий насаждаемый в кино, принесет только вред. Когда я говорил о модели, то подразумевал сосуществование хозрасчета и дотации в кинематографе. В любом цивилизованном обществе государство вкладывает деньги в культуру. По-разному, но дотирует. Если механизмы эти не будут сбалансированы, не будут разработаны, тогда — только рынок и все беды.

Райзман: На правлении «Мосфильма» мы только и говорим о кассе. В этом случае художественный руководитель должен становиться продюсером. Но это редкость. Скажем, Соловьев оказался природным продюсером, организатором. Однако я не вижу таких талантов у других режиссеров. Хотя вот Даниеля тоже бесконечно о деньгах. Я повторяю — в наше время мы не были обременены мыслью о доходах. Мы думали, будет ли нас смотреть зритель. Но мы не рассматривали искусство как доходную отрасль. Были более достойные обстоятельства в искусстве, чем то, какой рубль мы на нем заработаем. И я считаю, что это благотворное свойство нашего кино. Как мы существовали? Мы делали картину, если она была нам интересна — здесь был критерий выбора. Интересна была премьера, пресса, фестивали. Слава? Она складывалась от прессы, от зрителя. Мы не были приучены считать деньги от проката. А тем более — зависит от них.

Сейчас в объединении делается четыре картины. Значит, две из них должны быть коммерческими, если мы хотим, чтобы хотя бы две были серьезными. Если бы мы делали 7—8 картин, было бы пространство для маневра. Зачем «Мосфильму» 10 объединений?

— Сегодня, после Съезда депутатов, неизбежно приходит в голову мысль о сопоставлении жизни и искусства. И — об отставании искусства от жизни. Какие драмы идей, какие столкновения характеров мы наблюдали в зале Съезда! Нелегко искусству подняться до такой высоты первооткрывателя!

Райзман: Конечно, Съезд сыграл гигантскую роль. Хотя полного удовлетворения нет, особенно от выборов в Верховный Совет. Здесь нет полного совпадения ожиданий и результата. Ощущалась и ощущается некоторая медлительность, когда необходимы срочные меры в целом ряде областей.

Как это может быть выражено в искусстве? Можно себе представить, что современная картина, в которой говорилось бы сегодня о проблемах, поднятых на Съезде, оказалась бы устаревшей завтра. Не говоря уже — через год. А ведь фильм делается куда дольше. Если бы сегодня начать, а завтра выпустить! Но так делаются только документальные картины, и то — в идеале.

Абдрашитов: На мой взгляд, рельефно выявилась чрезвычайная сложность нашей сегодняшней жизни. И безусловно, эти коллизии — необъятное поле для поисков тем и сюжетов. Но произошло ли мне в голову, что искусство — приходило да, безусловно, сегодня время факта — и в искусстве, и в литературе. Публицистика, журналистика, в кино — документальный жанр. Что касается игрового кино, то образовывалась пауза органична и вполне в порядке вещей. Слава богу, не появляется картин о гласности. Хотя неоконъюнктура уже образовалась. По-моему, Олеша сказал, в эпоху быстрых скоростей надо думать медленно.

Что значит, искусство отстало? В лучших картинах давно описаны и чувства, и проблемы, стоящие перед обществом. А сейчас смотрят и видят — да, это было правильно. Ну, а что касается описания нашего сегодняшнего бытия, то здесь, я думаю, должно пройти время...

Диалог вел
Валентина ИВАНОВА.

● В. Абдрашитов и Ю. Райзман.