



1995 №1

КИНО "ЦИРКА" ОЛИМП

Недавно в Анапе завершился фестиваль "КИНОШОК-95", председателем отборочной комиссии на котором был известный отечественный теоретик кино Андрей Шемякин. О сегодняшнем российском кино беседовали с ним "элитарщики" с ГРТК "Самара" (Валерий Бондаренко, режиссеры Антонина Введенская и Светлана Васильева, оператор Валерьян Введенский) - создатели самой артистичной самарской телепрограммы. Наша газета поздравляет "ЭЛИТУ" с очередной удачей, благодарит за предоставленное интервью и надеется на дальнейшее сотрудничество.

Кино, которое мы сегодня смотрим, как бы чрезмерно умное. Возникает ощущение, что люди создают головные конструкции, которые превалируют над потоком жизни. Так происходит потому, что этот поток жизни неуправляем?

- Начну тоже с умничанья. Бердяев всегда говорил о том, что в русской жизни хаос бывает страшнее любого давления, в том числе, давления власти. Более того, иногда давление власти является, в том числе, и заклятием от хаоса, от бесформенности. Форма уже не есть отечественная добродетель. И нынешние картины, почти все, - если угодно, это капитуляция формы перед концептом. На мой взгляд. В чем-то это программная капитуляция, отказ от формы. В чем-то - желание выдать некую чаемую формулу и неумение растворить ее в плоти фильма, придумать, как это должно играть. По большому счету, дело не в хаосе как таковом, а в том, что на определенные вещи реакция у нас выработана уже почти физиологически, как это происходит в картине Игоря Алимшова "ФИЗИОЛОГИЯ РУССКОЙ ЖИЗНИ". Но вдруг выясняется, что этих навыков не только недостаточно, но в новой ситуации, в новых раскладах они все летят. И люди, которые раньше и не задумывались об этом, оказались в ловушке у времени, у новой ситуации. Это демагогия, когда говорят, что люди потеряли нравственные ориентиры; неправда, нельзя потерять ориентир, если он у тебя есть. Речь идет о другом - о степени того, что люди себе теперь позволяют. Выясняется, что они и в этом как бы покорно следуют за властью, которая позволяла себе все. Хочется себе разрешить то же самое. А это странно - потому что нет защиты государства. И это, разумеется, влияет на состояние умов, в какой мере, не знаю. В кино автоматизм существования рождает боязнь формы и представление о том, что концепт способен эту форму закрыть. Хотя именно "концептуалисты" (в широком смысле слова) чаще всего утверждают, что это и есть форма, - но это их дело.

Андрей, а у вас нет ощущения, что было бы неплохо, если бы наше кино чуточку поглупело, стало немножечко наивным, первозданным?

- Такое кино уже есть. Есть фигура Дмитрия Астрахана, к которой можно относиться как угодно,

но он человек очень опытный, который прекрасно понимает, что сегодня необходимо не просто жанровое, как прежде, кино. Володя Меньшов - гений жанрового кино; вы посмотрите, что он сделал. Я не оцениваю его "ШИРЛИ-МЫРЛИ", я говорю о том, что он не смог сегодня вернуть в кинематограф что-то из своих собственных прежних навыков, решил высказаться "про все сразу". Существует явление, я называю это "индийской сказкой". Дима Томашипольский в картине "БУДЕМ ЖИТЬ" именно индийскую сказку и попытался сделать. Скорее, здесь можно вести речь не столько о "поглупении", сколько о том, чтобы простым языком научиться разговаривать о сложных вещах. А у нас, как правило, сложным языком говорят о таком примитиве, что уж дальше схватить некуда.

Хотел бы спросить о двух "маниях", навязчивых идеях кинопрограммы фестиваля в Анапе. Первая - это вода. Огромное количество морей, рек, водных поверхностей... Вторая, чуть поменьше - присутствие каких-то восточных аксессуаров, японских женщин - что за закономерность, из какого подсознания они приходят?

- Честно говоря, на этом уровне я программу не анализировал. Мне важно было, чтобы картины окликались друг друга, не просто стояли друг за другом в затылок, а рождали внутреннее пространство именно этого конкурса. Любую картину можно поставить в другой контекст - она зазвучит совершенно по-другому. Что касается второго мотива - японских женщин ("Востоком" он является только по отношению к нам, а не сам по себе, во всей своей целостности) - я думаю, это тема непроизносимого "другого", которая может быть декоративной, может быть обольстительной, притягивающей, может быть спокойно входящей в компонент. Это не обязательно Восток; у того же Томашипольского фигура, из которой сделали "другого" - большой сосед негр. Что касается картины Рубинчика, если вы ее, в частности, имаете в виду - то это, разумеется, внутренняя авторская система режиссера. На мой взгляд, это просто дивертисмент; сам танец ничего, но в контексте картины "восточная" тема выглядит совершенно инородной. Тема Востока, Японии, Африки настолько отработана в мировом кино, что, в лучшем случае, это выглядит как вставной номер или цитата из непонятного источника.

Тогда у меня другой вопрос. Андрей, куда делись полноценные, в традициях русской литературы, мужские и женские характеры?

- Понимаете, они воспринимались

полноценными, поскольку были психологическими. У нас в этом отношении просто запоздала реакция на то, что пыталось отменить искусство 20-х годов и, отчасти, 60-е годы, где характер как бы был, но был неким воплощением концепции, идеи. При этом находились приемы новой достоверности, как в игре Моника Витти, допустим, у Антониони или Бельмондо у Годара, или у Фассбиндера - прямого наследника Брехта. Сегодня, я думаю, актерам у нас нечего играть. Игра актера - это, в общем, часть мозаики в картине режиссера. В картине Сергея Урсуляка "ЛЕТНИЕ ЛЮДИ (Дачники)" в условном, достаточно театральном пространстве вдруг выдаются актерские куски. Посмотрите, как играет Купченко сцену, где она говорит: "Спасибо за правду, я действительно ему мать". Или грандиозный монолог Сергея Колтакова "Я - обыватель", известный по Борису Бабочкину. Здесь это действительно необходимо. Именно в этом условном пространстве нужны вкрапления максимальной актерской достоверности. Разумеется, для этого нужны актеры. Традиции никуда не делись - они просто ждут своего часа. Они уже нужны. Но важно, чтобы психологизм избавился от навязчиво-эмоционального вчувствования. Конечно, в этом смысле какие-то прямые связи экрана с залом потеряны, надолго или нет, я не знаю. Актер перестал быть мифом, как было в 30-е годы, перестал быть характером, персонажем, как было в 60-70-е годы. Это в полной мере продолжение того процесса, который мы наблюдаем в кино 80-х годов, где характерный во многом уже утрачивался. Но, замечу в скобках, вначале ведь попыталась социальная типология. Причем, именно социальная типология оказалась и достаточно опасной цензурой. "Покажите нам рабочего в новой ситуации". Скажем, в фильме "МОСКВА СЛЕЗАМ НЕ ВЕРИТ". Все сразу вспомнили вереницу киноперсонажей, с одной стороны, и идеологическое задание, с другой. А те ноты, которые возникли в игре Баталова - их как бы не заметили... У Абрашитова в "ПЬЕСЕ ДЛЯ ПАССАЖИРА" герой может быть любым. Задано все, профессия, лицо. Но в конкретной ситуации он может не просто перевернуться, он может превратиться. Он может принять любые правила игры или действовать вообще без всяких правил. Стирается, каким психологизмом это подтирать? Поэтому неслучаен, конечно, успех таких актеров, как Макавеев или Меньшиков - актеров с повышенным градусом театральности, которая становится единственным кодом. В словосочетании "психологический театр" акцент делается не на слове "психологический", а на слове "театр". Но когда традиция, по ряду причин, не может проявиться, она просто уходит вбок; надо только смотреть чуть внимательнее. Но если говорить о конкретных ролях для актеров - я с вами совершенно согласен.

Скажите, а какой картины не хватает сегодня вам лично - как зеваете?

- Мне не хватает картины, которая была бы безусловно, на 5 порядков выше моего понимания происходящего. Не то, чтобы я ждал, когда придет кто-то умный, наконец, и все объяснит. Я хочу получить адекватную возможность для интерпретации. Потряпаться.

Другое дело, что есть картины, которые не получили адекватной интерпретации в сегодняшней прессе, но это не потому, что они супер-гениальные, а просто в силу известной творческой робости: разучились писать. Знаете, параллельно с работой в отборочной комиссии, а мы посмотрели 73 картины, я непрерывно пересматривал на видео и в Музее кино классику, отечественную и западную. Я не хочу потерять форму, я все время что-то новое в этих великих картинах нахожу, все время что-то записываю - просто для того, чтобы почувствовать иланку, которую люди ставят перед собой. Пусть это вчерашний день, пусть меня можно обвинить в любовании прошлым - для меня это никогда не ушло. Действительно, мне не хватает картин-лидеров, картин, которые бы поворачивали, структурировали кинопроцесс, картин, вокруг которых конья скреплялись бы не по идеологическим соображениям, а по эстетическим, когда становится стыдно говорить банальности, когда хочется понятия произведение, его плоть - стать критиком, наконец. Вот таких картин мне не хватает, и у меня нет здесь предубеждений ни жанровых, ни стилевых, ни родовых.

Андрей, как бы вы охарактеризовали эротизм нового русского кино?

- Нет его, эротизма. Есть новая чувственность в изображении. Эротика остается самой закрытой областью. Для эротики надо чувствовать партнера, а в этом смысле все наше кино как-то замкнуто на себя, оно очень внутренне герметично. Вот эротизма в изображении объектов - сколько угодно. Например, у Амирбаева в "КАРДИОГРАММЕ" жесткая интеллектуальная конструкция снята таким образом, что вы просто ловите кайф от изображения. Дима Томашипольский, недобрирая в любви своих героев, не давая материала актерам, сюжету - необходимых поворотов, снимает, тем не менее, очень чувственное по изображению кино, где вы действительно должны "войти" в атмосферу, обжиться в ней. Был период в отечественном кино, когда изображение оттапливало, а сейчас даже неореалист Евгений Юфит с соавтором Владимиром Масловым в "ДЕРЕВЯННОЙ КОМНАТЕ" снимают кино, которое очень интересно разглядывать кадром. Это очень профессионально сделано. Потом, естественно, наступает стадия оттапливания, но уже на другом уровне; мы сейчас не об этом говорим. Картина Урсуляка снята очень чувственно. Тем более, в ней за отношениями персонажей все время ощущается подтекст бесконечного количества романов. Вы чувствуете результат, вы чувствуете осадок от этих романов, вы чувствуете их неосуществленность и неосуществимость. Акцент не на том, что было, но прошло, а на том, что изначально не получилось. Другими словами, можно было сто тысяч раз заводить роман, но каждый раз - облом. Роман по необходимости. Единственная, кто играет настоящий взрыв чувственности и страха от этого - Купченко. Она действительно играет в совершенно другом измерении в той сцене, о которой я говорил - потому что она играет подлинную судьбу. Но при этом не упускает характер во всей его знаковости.

Андрей, если бы вы были доктором, от каких болезней вы лечили бы наше кино?

- От комплекса неполноценности, который есть оборотная сторона комплекса превосходства. Наше кино стало стремительно деградировать с конца 60-х годов. Цензура помогала, отсекала направления, критика вошла в свою роль партийной защитницы художников от власти - я сейчас пронизирую, прекрасно понимаю, что можно было лишь как-то распатать железную оппозицию... Но и сейчас все равно все хотят делать "глобалки", высказываться от имени всего. Появилась картина Алексея Сахарова "БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА", в которой именно рассказана история, рассказана от начала до конца; это не Пушкин, это Иван Петрович Белкин. Но и Белкина надо снять. Встретили эту картину с каким-то тихим умлением - но и с раздражением, потому что в позиции режиссера - принципиальный отказ от намерения "вырасти" за счет классика. Вскрабаться на плечи и вырасти. Нет. Это очень достойный выход из ситуации. При этом я понимаю, что не делать "глобал" наше кино просто не может, что оно как бы застряло на этапе развернутой метафоры. Нам ведь очень многие вещи приходится стремительно осваивать. Пока то, что возникает - страшно поверхностно, если есть отсылки к чему-то - видно, что это не переварено, от головы. Когда чужой опыт переварен - он не нуждается в том, чтобы его все время педальировать.

Каких, на ваш взгляд, будет кино в ближайшие пять лет?

- Прежде всего, необходимо, чтобы оно было. Производство медленнее, но верно сворачивается. Государственная поддержка, скорее, растет, и здесь много приходит в норму - но это тоже опасная штука, есть вещи, которые мы уже проходили. Рынка нет, есть базар. Картина становится собственностью не как произведение, а как вещь. Единного прокатного пространства нет. Я уж не говорю о зрителях, о ситуации в кинотеатрах. Но мне сейчас, как критику и председателю отборочной комиссии, важнее было показать, что кинопроцесс существует. Люди работают в полной изоляции друг от друга, картин никто не видит... Благодаря фестивалям, они могут почувствовать, что не одни, они видят, что где-то кто-то работает в том или ином направлении - они могут самоопределяться, в зависимости от работ, которые посмотрят. Это, наверное, самое важное, но каким будет кино, я понятия не имею. Я надеюсь, что будет набирать силу направление, условно говоря, "индийской сказки", то есть - простым языком о сложных вещах, и искусство слоеного шпрота, но без густой настоянности на мифологию. У нас ведь не Америка, кино в нашей стране каждые 10-15 лет отрывалось от своего

предыдущего этапа и менялось очень сильно. Просто с какого-то момента критики прожили несколько этапов развития кинематографа разом и попытались "увидеть в незнакомом знакомое"; им хотелось уверить себя, что, допустим, Балаан - это то, что они видели в 60-е годы, только с большим градусом игры, в новой редакции. Но это уже отдельная тема: сколько "незнакомого" было притянато за уши для того, чтобы объяснить все, исходя из старых схем.

И последний вопрос: что есть такого в вашем любимом фильме, чего вы не видели никогда нигде?

- Любимых фильмов много, но назову "ТРЕТИЙ ЧЕЛОВЕК" Кэрола Рида. Это безкоризненная, тонкая моральная рефлексия, понимание того, что мораль не есть сумма правил, рецептов, а есть такое же открытое проблемное существование, как и вся жизнь. В этом фильме гениальное сочетание жанра, интерпретации произведения, гениальности и моральной рефлексии. Герой, который приходит как писатель и праведник, в конце оказывается предателем, предаст заведомого мерзавца, и возникает вопрос: прав ли праведник, начиная действовать его средствами? Все это двадцать раз уже было, но у Рида для этого найдено гениальное кинематографическое воплощение, а главного героя играет Орсон Уэллс, который по определению выше любых суждений о себе. Прекрасно отдаю себе отчет в том, что мораль и нравственность тоже разные вещи, а есть еще религиозная основа морали, которая тоже отрицалась большевиками, чтобы выстроить параллельную религию. Мне по-настоящему важно, чтобы действительно появились фильмы, в которых была бы моральная рефлексия. Первую попытку не рефлексии, но, по крайней мере, какой-то реакции на эту ситуацию я увидел в фильме "УТОМЛЕННЫЕ СОЛНЦЕМ", где герой Меньшикова - Иуда и Бес одновременно, что заявлено его лицедейством. Есть устойчивые элементы его характера, которые позволяют именно так интерпретировать эту роль. Но дальше этой выдумки, к сожалению, дело не идет, потому что Никита Сергеевич все равно заранее знает, кто прав. Он это знает потому, что очень сильно и мощно обвиняли в неправоте противоположную сторону. Ему хотелось заступиться за тех, кто не вызывает сегодня особых симпатий, даже в меру понимания их трагедии. Он пытался миновать трагедию, но как бы заступиться. Это еще не есть моральная рефлексия, в том числе, моральная рефлексия по поводу тех вещей, которые возникали при тоталитаризме. А наш случай - случай уникальный, он действительно требует совершенно особого отношения. Единственная картина, сделанная в этом направлении - "ЗАЩИТНИК СЕДОВ" Жени Цимбала, который, в общем, был оценен хорошо, но по-настоящему не понял. Вторая картина, где эта тема, скорее, заявлена, чем раскрыта - "ДЮБА-ДЮБА" Саши Хвана. Единственное, что есть полноценного на эту тему до "ЗАЩИТНИКА СЕДОВА" - это "СВОЙ СРЕДИ ЧУЖИХ, ЧУЖОЙ СРЕДИ СВОИХ", картина, которая, в общем, предлагает разрешить все в игру и традиционную веру в человека. Нет еще понимания специфики нашей ситуации. Вряд ли поможет здесь и механическое приложение религиозно-философских идей к картинам - оно может создать новую заданность, заданность, не имеющую ничего общего с религией, а исключительно с магией: вот давайте мы поверим в слово, и тогда все сбудется. Наше слово никогда не окончатально.

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН: КИНО ЗАСТРАМО НА ЭТАПЕ РАЗВЕРНУТОЙ МЕТАФОРЫ