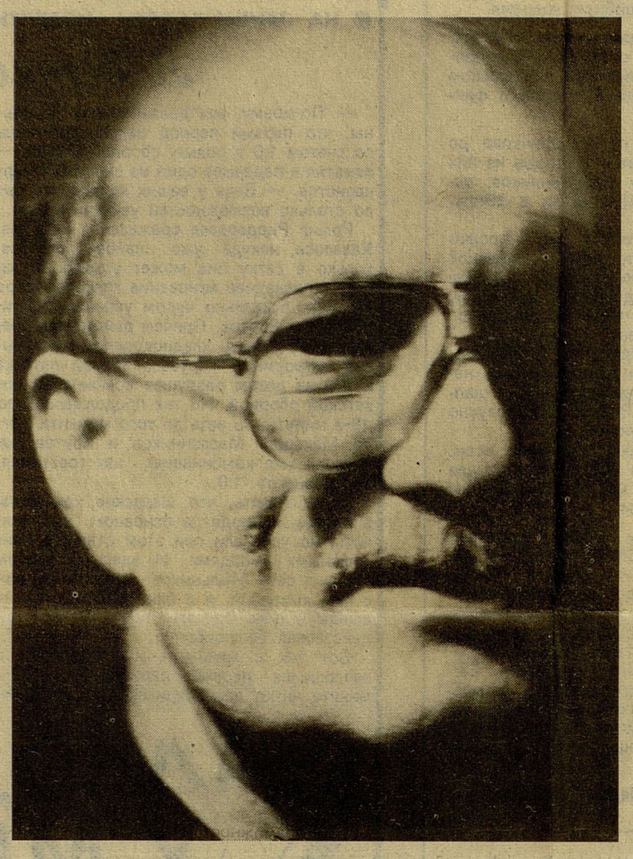
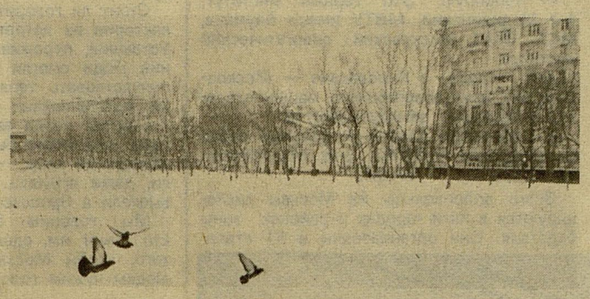
Моск. комсомолец. – 1988. – 21 дек.

ПОРТРЕТ ГРУЗИНА





НА ФОНЕ ЧИСТЫХ ПРУДОВ

КИНОРЕЖИССЕР, сложив ноги по-турецки, сидел перед раскрытой тумбой письменного стола и перебирал фотографии. Он с мегафоном на съемках. Он в Венеции. Он среди актеров. Он в пустыне. Он и Кикабидзе. Он задумался. Он в галстуке-бабочке, на приеме в Лос-Анджелесе. Он с сигаретой. Он...

— Нету, — сказал он, — потерялась. Жалко.

В комнате, кроме режиссера, была еще большая мохнатая собака.

— Это Керри — блю-терьер, — пояснил режиссер, которого зовут Георгий Данелия...

— В ГРУЗИИ ваши фильмы любят?

— Любят.

— А как вы относитесь к понятию «грузинское кино» и принадлежите ли вы, на ваш взгляд, к нему сами?

— По-моему, это весьма условное понятие. Единственное, что, вроде бы, объединяет эти фильмы, это то, что там играют грузины и действие происходит в Грузии.

— Ваши последние два фильма — «Слезы капали» и «Кин-Дза-Дза» считают неудачными.

— Кто считает — надо начинать с этого. Я недавно посмотрел «Слезы капали» и скажу, что, несмотря на то, что я не люблю эту картину, не люблю, потому что в ней есть заряд очень плохого настроения, которое у меня было, когда я ее снимал, эта картина сделана по уровню мастерства выше всего остального. Я, связав себе абсолютно руки, избежав любых доступных режиссеру эффектов, создал какую-то гнетущую атмосферу на материале, который совершенно противоречит тому, что происходит на экране. Квартира, избушка, улица, озеро, райисполком. Все. Больше в фильме ничего нет. Мои коллеги оценили этот фильм как лучший у меня. У зрителей же было некоторое разочарование. Больше ругали картину, потому что ожидали очередную комедию типа «Мимино» (точно так же не прощают зрители Леонову, когда он играет мерзавцев). Что же касается «Кин-Дза-Дза», то... Я каждый раз что-то ищу. Если нет хоть маленького движения вперед, то можно двигаться только назад.

Каждый раз я пытаюсь создать на экране мир. В принципе я не снял ни одной, кроме самых первых, реалистичной картины. Они правдоподобны, поскольку соблюдена логика поведения людей. А по жанру это чаще всего сказки. Они все как бы приподняты. Так вот, в последнем фильме мне хотелось путем очень грубой по мысли драматургии и столь же примитивно снятой создать мир, где действительно какие-то ржавые штуки летают, где веришь, что эти люди одеты не в только что выданные костюмы, а действительно так ходят. Мне не удались несколько сцен в середине, которые двигали сюжет, потому что технически, по условиям нашей работы, почти ничего было невозможно сделать. Я вообще удивляюсь, как что-то получилось. Вот по этой причине фильм должен был быть на полчаса короче. Но поскольку было запланировано две серии и «Мосфильм» бы сдал в том году на одну картину меньше, то пять тысяч человек не получили бы зарплаты. Я не мог на это пойти. И потому фильм получился длинный и временами скучный. Сам я с трудом досматриваю его до конца. Фильм очень не понравился кинематографистам и интеллигенции. Но, к моему великому удивлению, школьники, начиная с четвертого класса, и студенты смотрели фильм по нескольку раз. Видимо, они каким-то образом смотрели в корень фильма и понимали, о чем он. Я думал, что хоть школьников привлекают в фильме эти «Ку!», приседания и тому подобное, но оказалось, что и они прежде всего переносят действие фильма на сегодняшний день. Я спросил Габриадзе: «Резо, в чем дело? Почему школьникам так нравится этот фильм?». А он мне ответил: «Ты обратил внимание на то, что, когда появляется новый японский магнитофон, мы с тобой никак не можем попасть в нужную кнопку? Подходит шестилетний мальчик и в секунду все включает». Может, правда, они намного умнее, чем мы, и в этом фильме поняли больше, чем мы в него заложили?

— Илья Ильф написал о себе: «Я — зевака». Мне кажется, что для комедиографа и для творческого человека вообще это качество, отличное, кстати, от наблюдательности, очень важно. Как вы считаете?

— Я очень долго преподаю, и первое, что говорю своим ученикам,—это то, что режиссер — это квалифицированный, профессиональный зевака. Когда я иду по городу где-нибудь на другой стороне земного шара, то у меня в голове откладывается совершенно не то, что у моего спутника. Как-то Виктор Конецкий рассказывал в гостях историю, участниками которой были мы оба. Я слушал и поражался: на мой взгляд, того, о чем он рассказывал, не было! Он выслушал мою версию и возмутился: «Ты там был или нет?!». И если бы мы писали об этом рассказ, то наверняка друг на друга подали бы в суд за ложные сведения. А все очень просто: то, что откладывалось в голове у него, у меня стиралось, и наоборот.

— А почему?

— У нас разный взгляд на жизнь. Профессия не имеет никакого отношения к этому. Если бы он был режиссером, а я писателем, то все равно все осталось бы в нашей памяти так.

— А какой у вас взгляд на жизнь?

— У нас в литературном сценарии «Мимино» был эпизод, где к витрине магазина «Мясо» была приклеена бумажка: «Имеется в продаже свежий бараний ум». Кто-то механически с грузинского перевел на русский, а по-грузински «мозги» и «ум» — одно и то же слово. И вот, к сожалению, я свои мозги не могу даже на свежий бараний ум заменить. У меня столько там наслоений, что как-то себя переделать и мыслить по-новому, очевидно, я не могу. Поэтому все, что я говорю, я подвергаю большому сомнению. Может быть, я неправ, и сегодня надо мыслить иначе — и в искусстве, и в жизни, и в отношениях между людьми. Но вот своими несвежими мозгами я все-таки думаю, что основной дефицит на сегодняшний день — это не колбаса, а добро и справедливость. И вот сейчас, когда я анализирую фильмы, которые снимал или пытался снять, а ведь мы, режиссеры, снимаем гораздо больше фильмов, чем потом оказывается на пленке; и те, которые еще мне, может быть, удастся снять, то понимаю, что у меня никогда мысль «О чем?» не шла впереди самой истории или людей, которые там появляются. Я всегда снимал очень примитивную мысль о том, что добро должно побеждать зло. Но это я только сейчас понял, что же я снимал.

— А до этого не понимали?

— Нет. Зритель никогда не спросит: «О чем вы снимаете фильм?», он спросит: «Про что вы снимаете фильм?». Пожалуй, самым большим зрительским успехом из моих картин пользовался фильм «Афоня», его посмотрело за один год около семидесяти миллионов, это данные проката. И я, как всегда, пошел тогда в зрительный зал посмотреть, как реагируют нормальные зрители. После фильма, когда все выходили из зала, я услышал, как одна девушка сказала своему парню: «Слушай, хороший фильм, а писали, что он о каких-то проблемах...».

— Зрители вас очень любят. Причем и интеллектуалы, и шоферы. По-моему, это и есть признак настоящего художника.

— Скорее, это случайность. В Америке есть очень хорошее определение: «средний американец». У нас принято говорить: «простой народ». Значит, есть какой-то непростой народ?.. Так вот, я стараюсь иногда взглянуть на фильм глазами среднего зрителя. Это не значит, что я изменяю себе и хочу ему угодить. Но я хочу, чтобы за те пятьдесят копеек, которые он заплатил, ему было хотя бы понятно, о чем я рассказываю. И вот мне кажется, что сейчас с кинематографом происходит нечто очень вредное. Раньше хвалебная статья в газете была отрицательной рекламой. Сейчас тоже. Потому что критики берут очень трудно-доступные фильмы и, не объясняя, начинают приклеивать к ним эпитеты, которых эти фильмы достойны. Я живу в простом доме, меня окружают не критики, а обыкновенные люди, и после показа по телевидению фильма «Мой друг Иван Лапшин» каждый раз, проезжая в лифте с кем-нибудь из соседей, я слышал от них вопрос: «Почему такое барахло так расхвалили?». А фильм ведь действительно прекрасный!

— Как же, по-вашему, можно объяснить достоинства фильма?

— Надо раскрывать кухню. В свое время меня так научили слушать джаз. Сказали: «Слушай только рояль... Теперь слушай, что делает тромбон... А теперь слушай, как выводит кларнет совершенно свою, особенную партию... А теперь постарайся услышать все вместе». Был тогда еще патефон с ручкой, которую надо было крутить, я крутил, заводил пластинку несколько раз, и в течение дня я вдруг сделал для себя великое открытие, после которого я стал богаче.

— Наверное, все-таки это произошло потому, что это понимание было в принципе заложено в вас.

— Знаете, не надо оперировать понятиями типа «миллионы зрителей». Конечно, в кино все сложнее, но если от рассказа, как снимался тот или иной эпизод и почему он так хорош, хотя бы сто человек почувствуют фильм по-иному — уже хорошо. Что, если взять сцену ареста в фильме «Мой друг Иван Лапшин», которая сделана просто блестяще, и несколько раз показать ее, объясняя каждый раз: «Обратите внимание на ту или иную мизансцену»? Потом показать, как такие сцены показываются обычно, показать другие мизансцены, пояснить особую атмосферу, помочь понять, за счет чего создается напряжение. И все на сегодняшний день. Пусть мы не вышли сразу на триста миллионов, но мы бы не получили подразумевающегося ответа: «Нам показали, а смотреть это невозможно».

Мне везет. Мои картины, не все, конечно, но смотрят. Но для того, чтобы кинематограф двигался вперед, должны быть фильмы экспериментальные, которые не пользуются успехом. И вот мы обрушиваемся на прокат, обвиняя его во всех грехах, а прокат-то не при чем. Им надо план выполнять, и если картину не смотрят, то что можно сделать? И вот в этом смысле хорошая американская картина отличается от европейской. Она действительно хорошая, и ее смотрят все — начиная от нобелевских лауреатов и кончая папуасами в Австралии.

— А критика как относится к вам?

— Вообще критика меня всегда замечала. Даже кто-то диссертации защищал на моем творчестве. Но я их не читаю. Боюсь узнавать оттуда, что мне свойственно, а что нет.

Но и на Западе, и у нас имя режиссеру может сделать пресса. Нравится картина зрителю или нет, но если в каждой «Кинопанораме» употреблять его имя, то его запомнят. И несколько имен у нас сейчас так делается. Одни — заслуженно, а другие — нет.

— У вас много наград международных фестивалей — шестьдесят. Это очень много!

— Вы знаете, я за последнее время побывал в жюри некоторых фестивалей и понял, что это вещь абсолютно необъективная. Страны торгуются за призы, как на рынке.

— На днях в Доме кино вручали профессиональные призы Союза кинематографистов. Как вы считаете, этот приз — объективная награда?

— Я не заполнял анкету — был в отъезде, но перед тем, как пойти в Дом кино на церемонию вручения призов, подчеркнул фильмы и фамилии, которые считал достойными. И все пятнадцать номинаций, по которым вручаются призы, я угадал. Так что это доказывает справедливость выбора, конечно. Не потому, что именно я так считаю, а потому, что очень большая вероятность.

— А как вручают «Оскаров» в Америке, вы видели?

— Не только видел, но и получал даже. За фильм «Дерсу Узала» Акиро Куросавы. Меня на три дня пригласили в Лос-Анджелес с картиной «Афоня» на выставку фильмов всего мира. Перед отъездом меня вызвал директор «Мосфильма» Сизов и сказал: «Дерсу Узала» получил «номинейшн». Я тебя очень прошу, чтобы мне туда не мотаться, привезти его». «А что это такое?» — спрашиваю. «Это такая доска, на которой нарисован «Оскар», и означает она, что фильм выдвинут на соискание этого приза, что уже довольно почетно. Поскольку фильм советский, то требуется привезти сюда эту доску» — «Где я там буду искать этот «номинейшн»? Лос-Анджелес длиной двести километров» — «Там встретят».

Мы полетели. Меня действительно встретили и повезли в шикарный отель. И никак я не мог попасть туда, где идет мой «Афоня», потому что все время занимался чужим «Оскаром» и давал интервью по этому поводу. Все метался, искал доску с «Оскаром». Вечером вышел на улицу посмотреть на Америку, не увидел ни одного прохожего и ни одной витрины — такой район фешенебельный, что даже магазинов нет. А на что еще смотреть советскому человеку? Вернулся домой, в номер, расстроенный. Время у меня перепуталось, я лег спать и проснулся от стука в дверь. Входит классик мирового кино, вице-президент Американской академии киноискусства Рубен Мамулян и несет мне эту самую доску. Он родился в Тбилиси, прекрасно говорит по-русски и сообщает мне, что через два часа заедет за мной, поедем на церемонию вручения «Оскаров». Хоть шансов никаких и нет — отношения тогда были натянутые, — но быть необходимо.

«Вот тебе билет на банкет, а вот на церемонию». Билет на банкет стоит двести долларов, а на церемонию — сто пятьдесят. У меня в кармане в этот момент девять — на все три дня. «Может, продать эти билеты за полцены?», — думаю. Ладно, надел костюм и галстук, жду Мамуляна. Вот он заходит, в смокинге и в бабочке. «Ты еще не одет?». «Одет», — говорю. «Нужен смокинг. И бабочку!» — «Я не знал, что нужен смокинг, не взял с собой...».

— А у вас есть смокинг?

— Нет. Но зачем об этом было знать Мамуляну?.. А бабочка у меня была. Мы, когда впервые с Таланкиным поехали за границу на фестиваль в Карловы Вары в 60-м году, я на всякий случай купил себе в табачном ларьке узенькую бабочку. Она у меня потом почему-то оказалась в ботинке. Видимо, упала как-то в шкафу, и я так и ходил с ней в ботинке. Ну вот, Мамулян и говорит: «А бабочка-то хоть у тебя есть?». Вытащил я эту мятую бабочку, но поскольку резинка там растянулась, то бабочка у меня все время висела вертикально. Надел. Выходим мы на улицу, и я вижу огромный черный лимузин с советским флагом. А я без смокинга, черт бы его побрал, и бабочка никак горизонтально не укладывается! Но едем. Входим в зал. Я занимаюсь только тем, что смотрю на бабочки и смокинги. У всех бабочки широкие!!! А у билетеров бабочки чуть ли не с бриллиантами и малиновые смокинги! Настроение поганое. А потом я подумал, что ведь никто меня здесь не знает, и успокоился. Сел на свое место рядом со вторым режиссером Куросавы, японцем. Спокоен, поскольку «номинейшн» уже у меня в номере и бояться нечего. Началось вручение бесчисленных «Оскаров», все говорят длинные речи. Я начал подремывать потихоньку. Вдруг смотрю — мой японец меня обнимает, целует и бежит к сцене. Тут я сообразил, что, наверное, мы получили «Оскара», сейчас японец этого «Оскара» перехватит, а мне ноги-руки за это выдерут. И я на всякий случай этого японца обогнал, рванувши сходу. Но нам дали двух «Оскаров». И меня еще очень долго потом фотографировали с этим чужим мне «Оскаром» в правой руке, среди других обладателей.

Но «Оскара» я так и не привез в Москву. У меня его забрали для того, чтобы сделать надпись, несмотря на то, что я не давал и говорил, что на «Мосфильме» мне любую надпись сделают. А на аэродроме в Москве уже собралась толпа друзей, потому что «Голос Америки» на грузинском языке сообщил безо всяких комментариев, что «Оскара» за лучший иностранный фильм получил известный грузинский режиссер Георгий Данелия». И меня ждали на аэродроме. С цветами и музыкой...

— ГЕОРГИЙ НИКОЛАЕВИЧ, за последнее время стали раздаваться упреки уже в адрес нового руководства Союза кинематографистов СССР. Снова, мол, секретарям все привилегии, снова зажим демократии.

— Пожалуй, я не рискнул бы кого-то из новых секретарей назвать непорядочным человеком, хотя и не всех знаю. А то, что новые стали походить на старых, это совершенно закономерно. Если заменить и их — будет то же самое, ибо дело в системе, когда равные начинают делиться на начальников и подчиненных, и в функциях этого союза. И мне кажется, что функции эти столь расплывчаты, что завтра же можно будет превратить его в Госкино. Вроде бы он должен способствовать повышению идейно-художественного уровня фильмов. Но как, скажите на милость, он будет это делать? Если в мире существуют ассоциации и гильдии, то они предназначены прежде всего для защиты прав и интересов своих членов. Наш союз занимается этим меньше всего. Обладание правами в основном переносится только на руководство, а остальные тут совсем ни при чем. А получение секретарских привилегий моментально вызывает у других неприязнь. И пока правозащитные функции союза не будут четко определены, любое руководство будет именно руководством, причем таким, которое ни за что не отвечает. Если Госкино — хорошее или плохое — отвечает за фильм, в общем-то, люди там отвечают тем, что их иногда снимают, то союз никоим образом не отвечает ни за какие фильмы.

— Одним из «главнейших деяний» новопришедших к власти является отделение агнцев от козлищ на новый лад, и, естественно, кто вчера был агнцем, сегодня попадает в козлищи. Чуть ли не основной бичуемой фигурой стал для кинематографистов Сергей Бондарчук. Ваше к нему отношение?

— Это мой друг. Этим сказано все. Это мое отношение к нему лично. Это очень талантливый человек, самобытный, ни на кого не похожий, у которого что-то получается очень хорошо, а что-то не получается совершенно. Пожалуй, самая цельная картина его — это «Судьба человека». «Война и мир», как и все остальное, как мне кажется, требует ножниц. Все очень длинно, не отобрано. В «Войне и мире» есть просто гениальные куски, но это все разбросано по всему фильму. Безупречна картина «Ватерлоо». И, конечно же, такого отношения, которое проявилось к нему на V съезде и в прессе, Бондарчук не заслужил. Можно по-разному относиться к его творчеству, но вряд ли можно сказать, что он подхалимничал своими фильмами.

— Просто его творчество лежало в том спектре, который был разрешен.

— Никто не снял ни одной картины в Советском Союзе вне спектра, который был разрешен. И все эти разговоры — это домыслы, никто не снимал картину на полку. Как снимается фильм? И сейчас, и тогда принимается очень долго сценарий, потом принимается материал, потом принимается фильм. И иногда по совершенно непонятным причинам какие-то картины вдруг попадали на полку. Бывали конфликты, и в каждом почти фильме что-то вырезали. Лично я всегда был за то, чтобы фильм вышел, когда я его снял, а не когда-нибудь, и поэтому до каких-то пределов я шел на уступки, если только они не очень ухудшали фильм, не лишали его смысла. Но когда дело доходило до того, чтобы из «Тридцати трех» вырезать проезд на «Чайке», а из «Мимино» — разговор с Тель-Авивом, то тут уж я проявлял настойчивость. Я, правда, согласился, чтобы на Московском фестивале «Мимино» шел без эпизода, который хотели выкинуть, но поставил условием, чтобы в прокат он пошел с ним. Хотя там выпало несколько эпизодов, которых мне до сих пор жалко. Поэтому говорить, что кто-то снимал против...

— Да, кино — это не книга, это государственное производство, контролируемое на всех этапах.

— И ни одной картины, по-моему, нельзя сейчас назвать, чтобы понятны были причины, по которым ее положили на полку. Вы можете понять, почему у начальства вызвал такое раздражение «Андрей Рублев»?

— Церковь, создание икон, монахи. Это не та история, которая, по их мнению, нужна народу. Народу нужно про угнетение крестьян.

— А почему его тогда запустили? Почему потом выпустили? Сменилось начальство? Нет, оно осталось тем же.

— Может, где-то пропустили, а на последнем этапе спохватились: религиозная пропаганда.

— Что значит «где-то»? Самые бдительные стражи сидели и сидят на первом этапе — приемке сценария. И от того, что пропустить и дать разрешение на съемки, зависели личная карьера и судьба того, кто давал разрешение. Так что объективных критериев здесь нет. Единственное исключение — картина «Покаяние». Это единственный фильм, снятый вопреки Госкино на грузинском телевидении, по личному указанию Эдуарда Шеварднадзе. А почему закрывали картины Германа? Ну почему?! Почему не печатались «Похождения Чонкина» — понятно. Сейчас понятно, почему тогда не печатали. А кино...

— Вообще-то говоря, при нашей системе, когда где-то кто-то недоглядел, недосмотрел и всем было наплевать...

— Нет. Мы, когда делали «Тридцать три», тоже побаивались, но очень хотели, чтобы картина вышла на экран. Потом-таки ее наглухо закрыли, закрыли так, что даже я не мог посмотреть. Мы сделали фильм, показали в Доме кино, все хохотали, замечаний ни у кого не было. Нас только попросили написать в титрах: «Ненаучная фантастика». Потом просмотр в Доме литераторов. Мы с Ежовым, одним из авторов сценария, поехали за копией на «Мосфильм». Нам говорят: копию не дадим, потому что картину закрыли. Когда? Кто? Кто, говорят, не знаем, но звонили из Госкино и сказали, что картину закрыли. Мы пошли к директору «Мосфильма» и сказали ему, что просмотр в Доме литераторов, а они люди языкастые и довольно склочные, так что мы рискуем с этой историей попасть в диссиденты. Тот позвонил председателю Госкино, который тоже не знал, что картину закрыли, но долго увиливал от ответа. Наконец под ответственность директора «Мосфильма», разрешил показать. И когда мы приехали в Дом литераторов — вот что такое устная реклама, — подойти было невозможно, была конная милиция! Причем народ сбегался, зная, что картину закрыли. И в результате был организован не один сеанс, а три. Вот после этого-то, выяснив, очевидно, кому не понравилась картина, ее закрыли наглухо. А мы тогда с Расулом Гамзатовым писали сценарий «Хаджи-Мурата», и он очень хотел посмотреть этот фильм, много слышал о нем. Я подумал, что, может, члену Президиума Верховного Совета СССР покажут. Поехали на «Мосфильм». Нет, говорят, не дадим. Возвращаемся обратно, проезжаем мимо кинотеатра «Эрмитаж» и видим нарисованного на афише Леонова и надпись «Тридцать три». Как?! Директор кинотеатра сказал, что фильм идет третий месяц, аншлаги, сеансы скупили космонавты, спортсмены, дипломаты. Нам дали стулья, и мы посмотрели под дружные аплодисменты зала. А через две недели меня вызвал председатель Госкино и сказал, чтобы я вырезал эпизод с проездом на «Чайке», потому что звонили министр обороны, председатель КГБ и первый секретарь МГК КПСС, все они возмущены этим эпизодом, на что я очень неудачно спросил: «Неужели у них больше дел нет?» и сказал, что если бы этот эпизод звучал издевательством, то народ не смеялся бы именно в этом месте и не аплодировал бы, потому что космонавтов у нас очень любят. Он говорит, что это, мол, ваша киношная элитарная публика смеется. Нет, говорю, в обычном зрительном зале. Не может этого быть, картина нигде не идет. Идет. Не может быть! Тогда я говорю: давайте мужское пари — если идет, то вы эпизод вставляете, если нет — вырезаю. Он позвонил в кинотеатр «Эрмитаж» и свое слово сдержал. Правда, не было ни одной рецензии на этот фильм и долгие годы его даже не упоминали в списке снятых мною фильмов. А вот фильм «Хаджи-Мурат» на всякий случай закрыли.

— Вот эта история как раз и дает очень хорошее представление о том, что такое полочные фильмы и как они появляются.

— Может быть, подспудно закрывались картины, в которых художник честно рассказывал о жизни. Мне очень понравилось, что Окуджава, когда его назвали предвестником перестройки, сказал, что просто писал песни и ему хотелось, чтобы их все слышали. А их почему-то запрещали. И он не мог понять, почему.

— Видимо, это свойственно вашему поколению, а наше очень хорошо понимает, почему и за что. А насколько, вы считаете, художнику вообще должно быть присуще умение сопротивляться внешним воздействиям?

— Если он художник, то уже с самого начала отстаивает себя и свою точку зрения. Насколько ее надо отстаивать? Да до конца, если она действительно есть. Другое дело, что, скажем, я шел на уступки, если они не меняли мой взгляд, и соглашался я на них лишь для того, чтобы фильм вышел на экран. Были и художники, которые не давали сокращать ни метра. Это их право. Таким был Тарковский. Может, он был прав. Я, когда заканчиваю фильм, всегда очень критически отношусь к нему и отнюдь не считаю, что сделал неприкасаемое произведение; очень внимательно выслушиваю все замечания. Может быть, потому, что у меня много импровизации в фильмах. Так что, хотя в конечном счете все зависит от характера, в принципе, художник свою точку зрения ни под чьим воздействием менять не должен.

— Вы говорили о том, что создаете в своих фильмах некий мир. Определяете ли вы его внутренние связи?

— Я очень большой пессимист, и поэтому, как это ни банально звучит, я стараюсь говорить о добре. Всегда снимаю один фильм, никогда не думаю о том, что буду снимать после этого. Никогда не думаю о последствиях. Никогда не снимал картину для того, чтобы она кому-то понравилась, скажем, критикам. Или на фестивале. Хотелось бы, чтобы ее смотрели, но это не всегда получается. Вот когда я начал снимать «Слезы капали», то картина сама повела меня, и я понял, что снимать надо только так, но все-таки главное, о чем хотелось бы сказать, — это о добре. Учить этому, наверное, нельзя, но можно рассказывать. И меня очень волнует, что сейчас, в связи с нашим хозрасчетом, с упоением цифрами, мы можем потерять ту доброту, которая у нас все-таки была. Наше общество, несмотря на всю его уродливость, какая была (я исключаю лагеря, возьмем их за скобку, иначе вообще нельзя рассуждать здраво), было гуманнее, чем цифра. А сейчас мы кричим, что надо сократить чиновников на пятьдесят процентов, надо выгнать неталантливых режиссеров, заводы нерентабельные закрыть, совхозы разогнать... Мне кажется, что мы не имеем права быть злыми к человечеству и человеку и должны терпимо относиться к явлениям и людям, которые эти явления несут. Вот я смотрю по телевизору картину и вижу, что режиссер ненавидит всех людей. Всех. Все на экране отвратительны. Не один там бюрократ, а все.

В принципе моя позиция — чтобы человек всегда выходил после фильма с глотком воздуха. Но это очень трудно. О зле снимать в тысячу раз легче, потому что зло само по себе привлекает внимание. Человек попадает под трамвай, и сразу собирается толпа. А если кто-то помог старушке сумку донести, то вряд ли кто соберется. И снимать добрые картины — не сладкие, а добрые — сложно, сложнее сама драматургия добра. Почему мы с удовольствием смотрим детективы? Потому что там зло. И если уж так говорить, то природа юмора тоже построена на зле. Клоуна ударили по голове палкой. Он заплакал. Ему уронили на ногу гирю. Запустили тортом. Он во что-то упал. И когда говорят, что кто-то попал в дурацкое положение, то это для нас — в дурацкое, а этому человеку плохо. Но есть и другой юмор — юмор характеров, который сложнее.

— ВАШ любимый режиссер?

— Феллини. Как-то, лет семь тому назад, меня пригласили в Рим, где происходило некое действие под названием «Я — вор»: какой режиссер произвел на меня такое впечатление, что я вольно или невольно стараюсь подражать ему. Из всех киностран мира были приглашены режиссеры, которые должны были назвать имя человека, перед которым они преклоняются и у которого якобы воруют, показать отрывки из фильма этого режиссера и затем свой фильм. От нас были приглашены Тарковский, Бондарчук и я. И, несмотря на обилие приглашенных, имя Феллини назвал только я.

— А кого назвал Тарковский?

— Куросаву.

— А остальные?

— Потом я перечитал, кого называли, и понял, что каждый старался откопать какого-то неизвестного режиссера, чтобы быть оригинальным. Но что такое Феллини! Феллини все знают. Я выбрал отрывок из «Восьмёрки» и хотел показать «Осенний марафон». Но так вышло, что показывал я старую копию «Не горюй!», очень волновался, потому что наша пленка выцветает и ни черта не видно и не слышно. А мне сказали, что Феллини очень хочет прийти на этот вечер.

Надо сказать, что у меня уже несколько раз была возможность познакомиться с Феллини, но я всегда отказывался, потому что боялся разрушить образ своего кумира, которого обязательно, считаю, надо иметь. И я попросил, чтобы Феллини передали, чтобы он не приходил. Вечер прошел, картину приняли очень хорошо, я отвечал на вопросы, долго аплодировали, и мне самому фильм понравился — я его давно не видел. На следующее утро мне звонит Феллини и говорит по-английски: «Данелия, сенк ю вери матч!». На что я ему, зная всего лишь несколько слов, говорю: «Федерико, ай эм хэппи». Он: «Парле итальяно?» — «Но, Федерико» — «Парле ву франсе?» — «Но, Федерико» — «Шпрехен зи дойч?» — «Но, Федерико». После очередного вопроса об очередном языке я сказал: «Федерико, ду ю андестенд ми? Ай эм хэппи. Чао! Баста!». И повесил трубку. После чего он очень обрадовался, потому что с ним никогда так никто не разговаривал, и прислал мне в Москву в подарок два своих рисунка.

— А как вы относитесь к творчеству Тарковского?

— Очень хорошо, что это имя стало хорошо известно не только на Западе, но и у нас. Что же касается моего отношения, то, понимая всю гениальность этого человека, у меня не совпадает с ним творческая позиция. Художник должен обязательно, я считаю, иметь таковую. Позиция — это взгляд на человека. И вот эта наша разница в позициях лично мне мешает смотреть его фильмы. Мне более импонирует искусство доброе, я уже говорил об этом. Не добренькое, а доброе. Пример — фильм, который меня больше всего потряс за последние годы, — «Полет над гнездом кукушки» Формана. Казалось бы, ужасно место, где разворачивается действие, — сумасшедший дом, герой абсолютно не идеален, и все же режиссер заставляет нас проникнуться сочувствием и даже полюбить и больных, и героя, возненавидеть бесчеловечность. Это позиция Формана, и ее можно проследить во всех его картинах. В фильмах Андрея я иногда начинаю путаться — за кого же он? Кого он любит в своем фильме?

— Известно, что во время съемок фильма «Андрей Рублев» ради нескольких кадров в фильме были убиты животные — лошадь, коровы, которые сгорели заживо. Как вы к этому относитесь?

— Отрицательно. Мы были с Андреем друзьями, а из-за этого поссорились. Когда актера пронзает стрела или ему в рот льется кипящая смола, я понимаю, что все это игра, это все условно. И зритель понимает, что актер не умер, актер еще будет сидеть в зрительном зале и смотреть свою смерть. Когда же горит животное или отрезается голова у лошади — мы понимаем, что это не игра, это по-настоящему. И эмоциональное воздействие от этих второстепенных кадров во время боя, в котором гибнут сотни людей, гораздо сильнее самого боя. И для меня эти два кадра перекрывают все остальное.

— ВЫ ставили когда-нибудь в театре?

— Нет, не хочется.

— А вообще любите театр?

— Честно говоря, нет. Дело даже не в том, что не люблю, а в том, что я постепенно стал таким прожженным кинематографистом, что, когда я смотрю любую пьесу, мысленно сразу начинаю монтировать, думаю: «Черт возьми, ведь все понятно, а они еще разговаривают. Надо отрезать и переходить дальше!»

— В ваших фильмах ощущается присутствие русской культуры, они как бы сделаны не совсем грузином.

— Я живу в Москве с 1932 года и прожил здесь всю жизнь. Правда, часто бывал в Грузии. И, живя вне ее, я как бы имею взгляд со стороны, каковой имею и на Россию, будучи грузином.

— Вы сейчас работаете над новым фильмом, и съемки, я знаю, будут проходить в Израиле. Это, согласитесь, для советского кинорежиссера не совсем обычно.

— Американский журналист задал мне вопрос: почему вы снимаете эту картину, вы — еврей? Да нет, говорю. Вы антисемит? Нет, и не антисемит. Тогда зачем вы снимаете эту картину? Именно поэтому я ее и снимаю, что я не еврей и не антисемит. Хочу о людях рассказать.

Израиль же произвел на меня совершенно противоположное впечатление, чем я ожидал. Первое, что поразило, — таможня в венском аэропорту, где стояли автоматчики и был очень суровый и тщательный досмотр, потому что боятся взрыва самолета, что бывало. И совершенно противоположное было впечатление, когда мы с Резо Габриадзе прилетели в 5 часов утра в Тель-Авив, вышли на улицу, а там огромное количество встречающих людей. Это как-то создает для меня лицо страны и сразу напомнило мне Тбилиси, где в любое время тоже очень много встречающих. Я-то думал, что попаду в военный лагерь, кто-то в кого-то кидает камнями, стреляют. Нет, попал в многолюдный город, который по количеству народа на улицах опять же напомнил мне Тбилиси. Было очень доброжелательное отношение — а первый раз я был в Израиле полтора года тому назад, когда отношения были гораздо хуже, чем сейчас. Мы увидели открытые кафе, столики на улицах, ночью очень много гуляющих, везде играет музыка. Порядок, ни одного пьяного, мало полиции.

Тогда наш приезд с Габриадзе вызвал сенсацию, потому что мы были первыми, кто туда приехал. Спросили нас, почему мы приехали без переводчика (а нам просто забыли его оформить), я ответил — чтобы не подумали, что с нами приехал агент КГБ. Они говорят, мы так и ждали. Тогда, говорю, один из нас агент? Нет, говорят, мы вас проверили на компьютере, все в порядке, вы не агенты. Что бы вы хотели посмотреть? А я говорю, не задумываясь, по сценарию говорю: мне надо посмотреть, где и как можно перейти границу, потом мне бы хорошо познакомиться со службой контрразведки, как ведется слежка. Потом я хотел бы побывать в тюрьме и посмотреть, как лучше всего из этой тюрьмы можно убежать. И тут я понял по глазам, они решили: агент все-таки приехал!

— И показали?

— В первый раз не показали тюрьму. А потом показали все.

— И вы побывали в контрразведке?

— Да нет, конечно, просто мы спрашивали: так может быть или нет? А нам отвечали: да снимайте, как хотите. Все может быть. У вас же кино.

— Чей будет фильм?

— Все будет зависеть от того, какой актер будет играть главную роль.

— Но это будет фильм Данелии?

— Абсолютно. Продюсеры не изменили ни одного слова в сценарии так, чтобы мне это не понравилось. Продюсеры очень часто менялись, но наконец остался такой, у которого точка зрения и отношение к происходящему абсолютно совпадают с моей...

— У ВАС есть недостатки?

— На мой взгляд, я состою из одних недостатков.

— Но это вряд ли, так не бывает. Это вы кокетничаете.

— Я скажу, хорошо. Когда я занят своим фильмом, то я почти ничего не замечаю больше.

— Это достоинство.

— Для близких — недостаток. И еще — у меня нет диапазона в оценках. Хотя я все время пытаюсь расширить его (вот во время нашего разговора я все время пытался расширить диапазон, а вы — сузить). Я понимаю, смотря фильм, что да, это гениально, это талантливо, но не могу смотреть то, что не совпадает с моими убеждениями. Не могу смотреть Бергмана. Большинство картин Антониони. С трудом смотрю Тарковского. И — я уже говорил вам о театре.

— А петь вы умеете?

— Пою ведь в «Слезы капали».

— А драться?

— Сейчас уже нет, но умел. Драться, как дрался до двадцати лет, я давно кончил, а дальше — по необходимости, когда требовала ситуация. Случалось довольно-таки часто так, что избежать драки было невозможно, правда, это мне тогда казалось, а сейчас думаю, что все-таки было можно. Но, в общем, если надо, я и сейчас готов. Просто сейчас уже больше шансов, что меня побьют.

— Спасибо вам, Георгий Николаевич.

— Пожалуйста. А вообще все, о чем вы меня сейчас спрашивали, мне неинтересно. Я поэтому и не даю интервью.

— А что вам интересно?

— А что дальше будет.

Беседу вел
Иван ПОДШИВАЛОВ.