

Антонина Крюкова

-АЛЕКСАНДР АНАТОЛЬЕВИЧ, недавно вышла книга ваших сценариев «Время танцора», сегодня у вас юбилей — 50 лет, как вы считаете, не пора ли подводить предварительные итоги?

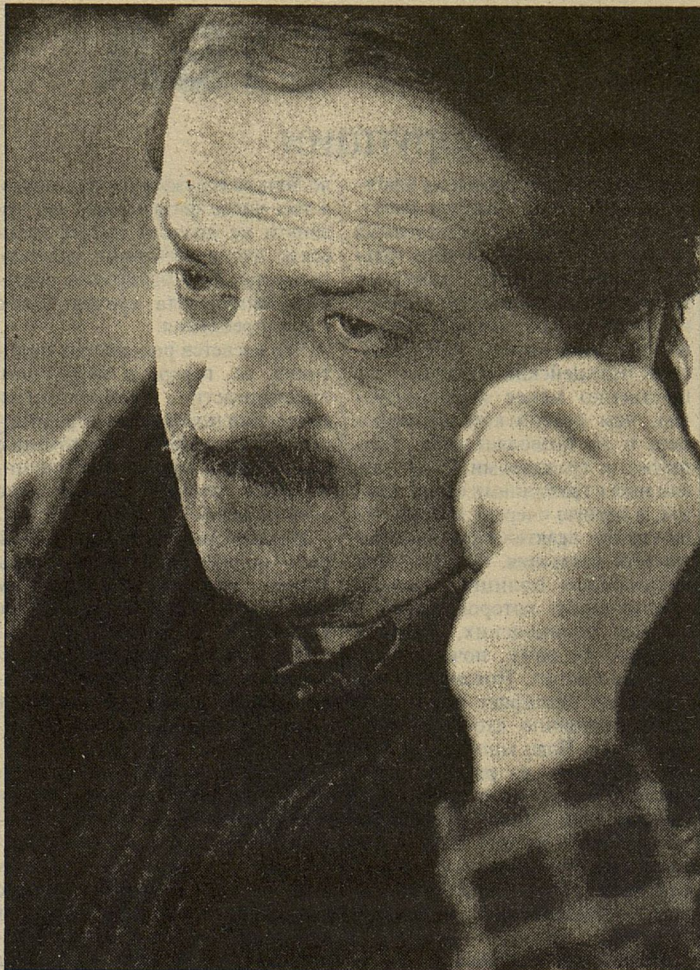
— Я думаю, предварительные итоги надо подводить всегда, а не только в день юбилея. Как только проходит какой-то цикл жизни и человек немножко умнеет, он неизбежно спрашивает себя: а что ты вообще-то делаешь? что сделал? зачем? Я уже давно и постоянно задаю себе эти вопросы.

— Так и зачем же вы пишете сценарии?

— На самом деле это очень трудный и болезненный вопрос. Мне кажется, пока пишешь и из этого что-то получается, то лучше не оглядываться и меньше задаваться этими вопросами, тогда лучше работает. Если ничего другого делать не умеешь, а хочешь делать только это, то, значит, надо делать. Вот и все.

— Если вспомнить, то совсем недавно, когда в стране начались перемены, вы с Вадимом Абдрашитовым заняли совершенно особую, интеллектуально трезвую позицию, противоречащую всеобщему ликованиям. Чем это можно объяснить?

— Я бы не сказал, что это была особая позиция. Что касается меня и, думаю, в большой степени и Вадима Абдрашитова, то я никогда не реализовывался в какой-то общественной деятельности и политике — ни в той эпохе, ни в этой. Мне это просто не свойственно. Я



Александр Миндадзе.
Фото Артема Чернова (НГ-фото)

ПАРАД ПЛАНЕТ АЛЕКСАНДРА МИНДАДЗЕ

«Чтобы оттолкнуться от земли, я должен стоять на ней обеими ногами — для меня важно, от чего я отталкиваюсь», — говорит известный сценарист в день своего пятидесятилетия

человек не публичный и всегда пытался выражать себя другими способами.

— Каково ваше сегодняшнее творческое и, если позволите, гражданское самочувствие?

— Граждански я себя не ощущаю никак. Все мои гражданские устремления связаны с надеждой, что никогда не наступит день конкретный несвободы, конкретное физическое гнет, когда станет хуже родным, близким, друзьям — всем нам, когда будет ограничено наше передвижение, наше дыхание и так далее. Что касается несвободы, связанной с цензурой, то она, конечно, совершенно нежелательна, хотя мне, да и не только мне, а искусству вообще, — она не страшна. Потому что все лучшее в искусстве было реализовано под гнетом, существовало под спудом. Это как айсберг, где всегда заметна только видимость части, но одновременно существуют огромная невидимая часть, опосредованные связи, подтекст, эзопов язык и так далее. Я не думаю, что все это только следствие несвободы, внешних обстоятельств — просто это традиция русской литературы. Мое творческое самочувствие связано с дальнейшей работой, с тем, чтобы находить в себе какие-либо резервы.

— Как бы ни говорили о том, что вы работаете вместе с Вадимом Абдрашитовым, вместе делите и успехи и неудачи, однако критика в основном направлена в адрес режиссера, а вас стараются не задевать. Как вы считаете, почему?

— Тут нет какого-либо особого отношения ни к Абдрашитову, ни ко мне. Во всяком случае, я не думаю, что есть принципиальная разница в восприятии того, что делаю я как писатель или Абдрашитов — как режиссер. Дело в том, что существует стереотип, в соответствии с которым режиссер есть автор картины, а кино — искусство режиссуры. И если Абдрашитова упоминают чаще, чем меня, то только по этой простой причине. Это привычное дело для критики. Мне кажется, это не вопрос сути, а вопрос формального прочтения титров.

— Давно было замечено, что все ваши картины — о людях, вышибленных из седла, вынужденных заново себя осознавать. Как сегодня вы придумываете героев и ситуации, когда в реальной жизни буквально все находится в таком положении?

— Трудно сказать... Я сам бы хотел знать ответ на этот вопрос. Наверное, все происходит чисто интуитивно. У нас никогда не было специального подхода к сюжетике. То есть, допустим, нет сюжета, а вот сейчас давай-ка мы найдем что-нибудь такое, что будет более социально, или, наоборот, более психологично, или более детективно — таких специальных намерений никогда не было.

— Ваши фильмы принято считать социальными притчами. Но что, на ваш взгляд, здесь стоит на первом месте: социум, который диктует определенные сюжетные ходы, поступки героев, или притча, заведомо придающая течению жизни метафорическое, условное измерение?

— В разных случаях по-разному. Скажем, в фильме «Охота на лис» важен социальный срез плюс, конечно, некий анекдот, не лишенный смысла. А в фильме «Слуга», наверное, на первом месте притча, в «Параде планет» трудно даже сказать, где притча, а где социальность. Все-таки, мне кажется, во всех наших фильмах доминирует притча, потому что мы не делаем абсолютно реалистические, социальные картины.

— Вы себя считаете реалистом?

— Я, скорее, условный реалист. Это значит, для того чтобы оттолкнуться от земли, я должен на ней стоять обеими ногами. Я не фантаст и должен сначала очень твердо постоять, а потом подпрыгнуть. Для меня важно, от чего я отталкиваюсь. Я не могу жить в воздухе, в полете фантазии.

— Стало быть, в основе любого вашего сюжета лежит реальный случай?

— Почти всегда, я даже не помню, где бы его не было. Другое дело, что от этого случая мы впоследствии уходили очень далеко, но каждая картина — это абсолютно реальный случай, который всегда был первым импульсом для сценария.

— С Вадимом Абдрашитовым вы работаете вместе уже 25 лет. А как вы нашли друг друга?

— Очень каноническим, я бы сказал, не оригинальным путем. Просто в 1974 году я написал сценарий «Слово для защиты» для одной сценарной студии. А Абдрашитов после своей блестящей работы «Остановите Потапова» искал сценарий, прочитал массу самых разных работ, а потом остановился на моем сценарии. Мы стали над ним работать, с тех пор это и продолжалось. Каких-то невероятных совпадений или интересных пересечений не было.

— Всегд ли вы ощущаете фильма совпадает с реальным результатом и насколько рука режиссера властна над вашим сценарием?

— Во-первых, после того как готов литературный сценарий, мы вместе с режиссером пытаемся трансформировать его таким образом, чтобы он в полном смысле стал киносценарием. Скажем, пытаемся найти какие-то ходы, более уместные для экрана. Во-вторых, я очень часто присутствую на съемках, где мы опять же вместе принимаем какие-то решения. Поэтому мне трудно судить, насколько готовый фильм соответствует или не соответствует первоисточнику. Что же касается практики, то это зависит от характера сценария. Допустим, в «Параде планет» прозаическое сценарное описание иной раз соответствовало эпизоду. Например, в этом сценарии написано: «Потом они долго с девушками плескались в воде» — совершенно непонятно, что это такое. Но за этой фразой мы видим целый большой эпизод. То есть сам характер этого сценария требовал кинематографического эквивалента. В другом случае, когда мы работали с Олегом Ивановичем Борисовым — а он был, безусловно, великий артист, — мы понимали, что его игра, его взгляд, паузы между фразами порой выразительнее этих фраз. Поэтому в данном случае я переписывал, переделывал, вернее, даже сокращал сценарий, поскольку имел дело с таким артистом. Но это уникальный случай... Некоторые сценарии вообще не претерпели никаких изменений, некоторые частично — с каждым это происходило по-разному. Но, как правило, мы пытаемся утратить все эти вопросы, довольно скрупулезно работая с режиссерским сценарием.

— Были случаи, когда вы писали роль на определенного актера?

— Нет, не было, потому что я считал, личность живого, конкретного человека ограничивает, сужает пространство того, что я пишу. Хотя был один случай, когда я писал, что Олег Иванович Борисов будет играть в фильме «Слуга». Но, как правило, сначала пишешь роль, а потом приходит хороший актер и ей соответствует.

— Война в искусстве является привычной экстремальной ситуацией, где человек проверяется на прочность. Однако в фильме «Время танцора» такой ситуацией для героев, вернувшихся с войны победителями, стала, наоборот, мирная жизнь, которая у них никак не складывается. С чем связано это ваше беспощадное отношение к героям картины?

— Мне кажется, что это сделано, с одной стороны, с любовью по отношению к героям фильма, а с другой — трезво, то есть объективно. Это же не мальчики, покупающие шникерсы, это люди, которые жили своей жизнью в каких-то темных городах, потом они воевали, и после войны наступило как бы похмелье. Мы пытаемся сказать о простых и достойных людях. Это не какие-то там проходимцы, сверхпатриоты или фанатики, полуголовники или бегущие от алиментов и так далее. Это не сброд, который часто попадает на эти боины, а нормальные, хорошие люди. Кстати сказать, герой «Охоты на лис» тоже мог бы оказаться одним из них. Война в жизни героев «Времени танцора» была короткой, и там им некогда было задавать себе гамлетовские вопросы. Поэтому все они задают их теперь. Но война продолжается в их душах, это внутренняя, душевная война. Все оказалось очень непростым. Среди них есть и человек мирный — этот танцор бутафорский, человек, не воевавший, а как бы догоняющий своих друзей. В этом есть некая условность. «Время танцора» тоже не совсем реалистическая картина, потому что там нет какой-то реальной войны с реальными героями — мы делали все это совсем по-другому. Это не конкретная история, а некий сказ, некая быль.

— А можно ли говорить о том, что во «Времени танцора», да и в «Пьесе для пассажира» у вас появляется своеобразная внутренняя ирония по отношению к изображаемому, ироническая интонация?

— Естественно. Иронический акцент выражен в отношениях трех друзей: там двое воевавших и третий, не воевавший, все время их как бы дискредитирует, превращает ситуацию почти что в комедию, нелепую и так далее. Разумеется, иронизм этой истории в самом сюжетосложении с этим третьим другом. Но что касается иронии вообще, то в наших фильмах она всегда была — не только в «Пьесе для пассажира» или «Времени танцора». Ведь ирония может быть и, как говорится, в авторском взгляде на героев или ситуацию, в ироническом отношении. Я не могу сказать, что «Парад планет» — это иронический фильм. Но там же существует некий авторский взгляд на этих людей: вот

они идут, вот они якобы погибли от этой условной ракеты, объявили себя мертвыми, но живыми — это же абсолютно авторский сюжет и в каком-то смысле он иронический. И «Плюмбум...» тоже иронический. Ну, может быть, этого меньше было в первых картинах, однако ирония почти всегда существует в парадоксальном повороте сюжетов наших фильмов.

— Вы пишете прозу?

— Пишу, но это занятие является пока моим частным делом. Надеюсь, что скоро буду отдавать ему больше времени.

— Вам никогда не хотелось предложить свой замысел не Вадиму Абдрашитову, а какому-нибудь другому режиссеру?

— Если я всегда работаю с Абдрашитовым, то какой мне смысл работать с другим режиссером? Такая совместная работа — очень тонкое и хитрое дело: надо понимать друг друга, нуждаться друг в друге... К тому же, знаете, режиссеры озабочены какой-то манерой самовыражения по любому поводу. И таких режиссеров, которым не важна суть, а важна только формальная часть, где, как им кажется, они самовыражаются, очень много — им не очень интересны сущностные вещи. Особенно сегодня, когда преобладает клиповое сознание.

— Как вы считаете, в какую сторону развивается современный кинематограф: нравственных поисков или поисков эстетических?

— Я думаю, он вообще не развивается. Картин, где бы были нравственные поиски, ставились вопросы, связанные с человеком, сегодня, по-моему, просто нет. А что касается эстетических поисков, то

их много, но они, мне кажется, выглядят очень жалкими. Скажем, «Криминальное чтиво» Тарантино — картина совершенно замечательная, она по-своему уникальна, но она единственная такая, второй не снято. Но чтобы заниматься самоцитатным кинематографом, надо владеть этим органично, талантливо. Ведь это только кажется, что винегрет отношений, который есть в этом фильме, сделан очень просто. Однако в фильме Тарантино существует железная художественная логика, которая дана не каждому. Поэтому его подражатели вряд ли могут обогнать, что когда-либо достигнут таких же результатов.

— Но все-таки, с какими именами вы связываете будущее нашего кинематографа?

— Я убежден, что есть способные драматурги, режиссеры, которые обязательно проявятся и которых будет интересно смотреть. Но мы пережили специфический период жизни — свободы, в который надо было еще и ухитриться что-то сделать, снять, но этого не получилось. Не получилось и у молодых кинематографистов. Может, потому, что они не знали несвободы, вот и не поняли свободы глубоко? Я же помню время, когда был студентом. Я молился на молодых людей новой волны: первый сценарий Жени Григорьева, первый сценарий Гены Шпаликова, сценарий Рязанцевой, «Ася Хромоножка» Клепикова, фильмы Тарковского, Кончаловского, Киры Муратовой. А что сегодня? Конечно, очень интересные фильмы Германа, Михалкова, Овчарова, Сокурова. Но это люди уже не юные. А из молодых мне, наверное, интересен Балабанов, хотя его «Брат» совсем не близок. Мне интересен кинематограф Лидии Бобровой. Вот, пожалуй, и все.

— С чем, по вашему мнению, связано нынешнее безлюдье в кинематографе?

— Я думаю, многие просто не имеют сегодня практической возможности реализовать свой талант в смысле банального трудоустройства. Это раньше после ВГИКа предоставлялась работа — если не сразу снимать самостоятельно фильм, то можно было поработать ассистентом режиссера или кем-то еще. А сегодня кроме творческой энергии нужна и другая — особого рода, но талантливые люди, как правило, не талантливы в работе локтями. Картин делается немного, и снимают их часто не те люди — вот и безлюдье.

— Риску задавать вопрос, на который обычно отвечают неохотно: над каким сценарием вы работаете?

— История происходит во второй половине 50-х годов. Но больше будет рассказывать, чем прочесть в скором времени — работа близка к завершению.

ИЗ ДОСЬЕ «НГ»

Александр Миндадзе родился в 1949 году в Москве. Окончил сценарное отделение ВГИКа (1971, мастерская Екатерины Виноградской). Работал секретарем судебного заседания, служил в армии. Первый фильм — «Слово для защиты», поставленный режиссером Вадимом Абдрашитовым по сценарию Александра Миндадзе, вышел на экраны в 1976 году. С этого времени режиссер и сценарист работают вместе. Александр Миндадзе — автор сценари-

ев к фильмам «Поворот» (1978), «Охота на лис» (1980), «Остановился поезд» (1982), «Парад планет» (1984), «Плюмбум, или Опасная игра» (1986), «Слуга» (1988), «Армавир» (1991), «Пьеса для пассажира» (1994), «Время танцора» (1997). Александр Миндадзе — заслуженный деятель искусств, лауреат Госпремии СССР и России, обладатель итальянской премии Эннио Флайано — за литературный вклад в кинематограф (1986), множества премий международных кинофестивалей, двух «Ник» и двух «Золотых Овенов».