

А. К. — В Советском Союзе в кинематографических — и не только кинематографических — кругах уже давно стала аксиомой мысль о том, что советское кино не просто в кризисе, а бьется в агонии, погибает, по крайней мере в своем прежнем виде. Причем речь идет не об официозе. Но в длительном творческом простое оказались далеко не самые плохие режиссеры, те, которые до «перестройки» снимали вполне приличные картины.

С другой стороны, в Советском Союзе идет сейчас волна бездарных попыток делать коммерческое кино, которое могло бы конкурировать с западными кассовыми фильмами в советском прокате.

А. М. — Сейчас на экране буквально десятками вылетают, как бабочки на огонь, фильмы, где бьют, пьют и «делают любовь», «как на Западе». И очень немного — двух рук хватит, чтобы перечислить то, что внутри искусства.

А. К. — Попытки делать коммерческие боевики, в общем-то, на мой взгляд, абсолютно бессмысленны, потому что у Голливуда не только большой опыт в этом деле, но и совсем другой технический уровень. И конкурировать с ним в этой области, по моему, просто неразумно. Люди, предпочитающие такого рода кино, все равно пойдут на американские фильмы.

Всплеск же советского коммерческого кино — это, конечно, какой-то имперский рефлекс. Вот, мол, мы ни в чем не отстаем от ведущих держав, и даже свой кинопопс у нас есть. На мой взгляд, это не специфические проблемы кино, это, скорее, отражение в области культуры общих проблем распада, гниения империи, когда сохраняется еще «великая держава», но все, на чем она строила свое здание, все эти фундаментальные идеи уже полностью отжили, распались. Воспевать уже больше нечего, но еще остались и продолжают действовать огромные киностудии с колоссальным штатом работников.

А. М. — Я вот думаю: если бы нашим ведущим режиссерам, страдальцам под игмом Госкино, сказали в прежние времена в качестве пророчества, что ни один из них за шесть лет полной свободы не снимет ни одного шедевра? Да что там шедевра — просто радикально новой, отвязанной от старых стереотипов картины. Что бы они ответили?

Нет! Нет! Только не это! — закричали бы, в ужасе замахав руками. Все ждали пира талантов на свободе, экзотического сада чудес. А получается, что, как и в прежние времена, успех приходит к аутсайдерам и дебютантам. «Маленькая Вера» Валерия Пичула три года проталкивалась на студии Горького. «Такси-блюз» Павла Лунгина пять лет топтался в коридорах «Ленфильма», пока французский продюсер Кармич совершенно случайно не угадал в сорокалетнем дебютанте будущего победителя Каннского фестиваля и не взял на себя финансирование фильма. «А в это время», как писали в титрах немых картин, борцы с бюрократами, генералы перестройки, у которых теперь в руках все: власть, деньги, структуры и поддержка всех, кто только может, — ничего не снимают год за годом или же продолжают по новым правилам снимать доброе старое имперское кино. Оказалось, что мозги трудней перестроить, чем структуры власти.

Синдром имперского мышления вообще почти неизлечим из мозга — хитро прячется в лабиринтах извилин. С большой грустью придется признать очевидным тот факт, что наше прошлое кино в гораздо большей мере, чем нам хотелось бы, пропитано имперским мышлением и амбициями. Оно разваливается вместе с империей. И очень может быть, что в ближайшее время и не возродится.

А. К. — Некоторые советские кинорежиссеры пошли по другому пути. Они уехали на Запад, попытались внедриться в уже существующие здесь структуры, сохранив при этом свое лицо. Это оказалось трудно, но всем удалось. Михалков-Кончаловский, например, свою карьеру в Голливуде закончил со скандалом. Иоселиани сделал два замечательных фильма, но вот приехал в Союз и теперь проваливается Запад с его

На последнем Каннском фестивале в программу «Две недели режиссеров» был включен советский художественный фильм о сталинском ГУЛАГе «Затерянный в Сибири», главную роль в котором исполнил английский актер Энтони Эндрос.

С режиссером фильма Александром МИТТОМ беседует корреспондент парижской газеты «Русская мысль» Андрей КРИВОВ.

Кинескопское знание - Киев - 1991 - 25 страниц - с. 7

«...ЧУДО, ЧТО ВООБЩЕ ЕСТЬ ЛЮДИ, КОТОРЫМ ЭТО НРАВИТСЯ»

капитализмом, маскультурой, властью денег.

Но так или иначе, а опыт совместной работы советских режиссеров с западными продюсерами, а значит, и на западной технике, пленке, да и с высокопрофессиональным техническим персоналом, этот опыт принес некоторые плоды не из худших. Вы тоже прошли этим путем. Хотя фильм о ГУЛАГе и снимался в Союзе, но и главный актер, и техника, и деньги были английские. Результаты, как говорится, налицо — Канн.

А. М. — Небезопасно пристраиваться к компании удачливых собратьев. Фильм «Затерянный в Сибири» нигде, кроме Канн, пока показан не был. Что ждет его в кинотеатрах?

Хотя начало судьбы в программе «Всемирных премьер» — совсем не плохое начало. К тому же фильм прямо в Каннах разобрали другие фестивали. Сказали бы мне это два года назад, когда меня с этим проектом выкинули с «Мосфильма», закрыв двери до 1992 года. «Фильм про лагерь? Кто это будет смотреть?»

А. К. — Как же получилось, что вам не только удалось его снять, но и сделать это на хорошей английской аппаратуре, пленке, о которой сегодня мечтает любой советский режиссер?

А. М. — Мне помогли мои беды. Молодая английская компания «Спектейтор» решила финансировать два фильма в Москве: «Чарубейца» Карена Шахназарова и наш «Затерянный в Сибири». Итого? Оказались в Каннах с двумя своими первыми фильмами — мало какая кинокомпания может сказать о себе такое. И фактически это маленький пример больших возможностей русского кинематографа, если к нему правильно подойти.

А. К. — Но всегда ли оправдан такой подход? Конечно, англичане — высокие профессионалы, знают свое дело хорошо — это видно из фильма. Тем не менее, эта чисто коммерческая манера производства, рассчитанная на массового зрителя, она все-таки сказывается на фильме. Иоселиани, видно, не зря жаловался, и Кончаловский тоже не на пустом месте разругался со своими продюсерами. Не думаете ли вы, что, приобретая хорошее качество цвета, звука, монтажа, игры актера, вы при этом что-то теряете? Во всяком случае здесь, на Западе, существует целая группа серьезных режиссеров, которая принципиально отказывается от всех этих новейших достижений Голливуда (конечно, я имею в виду не пленку и камеру, а приемы, технические исполнения).

А. М. — О чем нам пришлось думать непривычно много, так это о контакте со зрителем. Как, не угождая, заставить его смотреть все это? Кого волнует прошлое, если в него не укоренено настоя-

щее? Мы очень стремительно уходим от прошлого, и каждый день, насыщенный проблемами подзавязку. Скоро лагеря будут для нас, как война 1812 года.

У меня с этим фильмом связана только одна амбициозная идея. Чтобы фильм смотрели в обычных кинотеатрах на обычных сеансах. А это совсем непросто. Как правило, советские фильмы, даже получив награды и комплименты, отправляются домой, минуя кинозалы.

А с другой стороны, когда Никита Михалков с итальянцами или Павел Лунгин с фран-

цузцами от него освободиться. Кстати, сам фильм производит похожий эффект: выходишь из зала с облегчением, что наконец-то все кончилось, а потом, через день-два начинают выплывать картины, сцены, образы...

А. М. — У меня была простая идея: снять аутентичный ГУЛАГ, точно таким, каким он был в 30-е и 40-е годы. Каким нам его рисует воображение, когда мы читаем Солженицына, Шаламова, Евгению Гинзбург. Каждый читатель в голове ставит свой фильм. Я решил поставить свой в натуре. Шведы, кажется, попробовали, получилась полная чушь.



● Обнаженная Мерилин Монро плюс полуголая Наталья Гегоргиу — в свое время это фото наделало много шума. Шел XVII Московский кинофестиваль. «Важнейшее из искусств» спешило заявить о своей полноценности. Журнальная обложка, позаимствованная из «Плейбо», вышла куда зрелищнее многих советских фильмов. Таковой, по сути, и остается. Кто не верит, добро пожаловать в ближайший кинотеатр.

цузами дожимают фильмы по техническим параметрам, художественные качества фильмов тоже выигрывают.

А. К. — Ваш фильм — про лагерь, причем не самые тяжёлые, но страшные. И материал фильма страшный, а сделано все в очень жесткой манере, резкий монтаж, крупные планы, все очень динамично, в ускоренном ритме. Причем напряжение возникает с самого начала и не прекращается на протяжении фильма ни на минуту. Даже лирические сцены идут в напряженном контексте. Антимир ГУЛАГа захватывает не только героя фильма — наивного английского археолога, но и зрителя. У меня где-то в середине картины внутри все сжалось в комок, и ощущение клетки, где потолок съезжает вниз, стало чисто физическим. При этом в фильме почти нет кровавых и жутких сцен, а те, что есть, сделаны очень корректно. Тем не менее, жесткость пронизывает картину, пронизывает она и зрителя. Я бы даже сказал, что в этом есть каналь-то безжалостность по отношению к последнему.

Конечно, это не фильм ужасов, но техника «саспенса» в нем чувствуется сильно. Даже в общем-то благополучный для главного героя конец не дает разрядки хэппи-энда, а наоборот, как это принято в последнее время в американских фильмах ужасов, в конце вновь появляется тень антимира, из которого чудом выбрался герой, но на этот раз уже в его сознании. Вы как будто говорите, что, даже выйдя из этого ада живым, нельзя оконча-

Визуальный облик истории требует тщательности и усердного внимания к деталям. Я хотел, чтобы все было абсолютно точно: каждая телогрейка, шапка, бахила, черное от грязи полотенце в качестве шарфа. Грязь и пыль — не больше и не меньше, чем в самом деле.

Нужна ли такая работа? В русской ментальности есть одно качество, замеченное В. В. Розановым. Я по памяти пере-сказываю. Суть мысли в том, что, когда все установления Российской империи рухнули: государственность, религия, право, философия, литература, искусство, обычаи — все это рухнуло и развалилось как бы сразу и как бы памяти по себе не оставило. Как будто ничто не сопротивлялось исчезновению из памяти многовекового мира.

Конечно, был чудовищный террор. Но так же рушатся сейчас установления последних семи десятилетий. И вроде бы ничего в те годы не было, кроме страха и террора. А была жизнь тех поколений. Ее я и захотел показать, закованную в жуткий регламент лагерного быта. Но так, чтобы видна стала человечность и доброта замученных людей. Нет ситуа-

ций, при которых человек не может оставаться человеком. Что-то психическое сказал Шекспир. Он был специалистом по анализу поведения людей в экстремальных драматических ситуациях. И особые иллюзии по поводу человеческого рода не испытывал. Вот так мы решили распорядиться дарованной нам свободой: попытались найти образ для показа сути прожитой жизни.

А. К. — Каннский фестиваль — это во многом фестиваль знаменитостей, звезд, престижа, то есть как раз того, что и формирует облик современной массовой культуры. Правда, в этом году Роман Полански попытался найти альтернативу обычному потоку кинозрелища, но все равно это было в рамках все той же американской культуры, одной из ее ветвей. Советское кино, хотя было представлено интересными лентами, успеха в Каннах практически не имело. Ваш фильм был поставлен в просмотр одним из последних, то есть когда все уже устали, пресытились и ждали конца. Какова была атмосфера вокруг вашей картины?

А. М. — Да уж, конечно, не в Каннах показывать такой фильм! В Каннах после двух официальных просмотров с полными залами, что вполне естественно, полагается два просмотра в городе для опоздавших критиков. Естественно, это обычно происходит в полу- или почти пустом зале. Я повел туда друзей-итальянцев. При входе в многозальный кинотеатр испытал дополнительное унижение от того, что собралась огромная толпа на американский боевик. Мы должны были продираться сквозь нее в полупустующий зал. А через минуту в этот же зал хлынула толпа ожидавших. Они забили все места, стояли у стен, сидели в проходах на полу. Сработала репутация, вчерашней премьеры. Вот это и была моя премия в Каннах.

А. К. — Вы сняли много картин. Среди них были удачные и не очень, но все они ваши дети, и каждую вы, наверное, любите за что-нибудь свое. Каковы ваши взаимоотношения с этой последней работой?

А. М. — Это, пожалуй, самый личный из моих 12 фильмов. В нем память детства. Одна из героинь — десятилетняя девочка Лилька. Все, что происходило в ее маленькой жизни в фильме, — правда. Частью это моя жизнь, частью — детство моей жены. Докторша Аня — моя тетка. Она сидела в лагере, но всего пять лет, вышла на пять лет раньше моей матери и воспитывала меня.

Англичанин, герой фильма, — во многом Юлий Дунский, мой соавтор по пяти фильмам. Он умер, а Валерий Фрид, его постоянный соавтор, друг и однодедец, просидевший с ним в лагере 10 лет, написал всю лагерную жизнь с протокольной точностью. В этом фильме нет ничего из третьих рук. Все оплачено своей памятью, своей кровью. Может прозвучать высокопарно. Но, как правило, сам-то знаешь, чего тебе стоил фильм, чем ты заплатил за него. Поэтому я спокойно отношусь, когда кто-то считает его перенасыщенным, слишком плотно набитым. Так много пришлось выкинуть, чтобы привести все в соответствие со способностью зрителя воспринимать чужие беды. Чудо, что вообще есть люди, которым это нравится и близко.

Митта А.

26.07.91