

Хочется преодолеть штампы и советского, и западного кино

Известия - 2004

- 18 февр. - с. 1, 9, 10

Никита Сергеевич Михалков почти не давал интервью печатным СМИ два с лишним года после разговора с «Известиями» в ноябре 2001-го. Хотя продолжал возглавлять Союз кинематографистов, Фонд культуры и Московский кинофестиваль, а вдобавок появилась Национальная академия кинематографических искусств и наук России с ее премией «Золотой орел». Уже несколько лет Михалков готовится к осуществлению амбициозного проекта «Утомленные солнцем-2» и даже читал публике — на кинофестивале в Выборге — фрагменты из вроде бы готового сценария. Однако продолжает над ним работать. «Почему так долго?» — удивился интервьюер «Известий». Разговор состоялся на следующий день после того, как автомобиль, в котором ехал Михалков, попал в серьезную аварию вблизи Кольцевой дороги.

Юрий ГЛАДИЛЬЩИКОВ

«Утомленные солнцем»: много лет спустя

— Сильно разбили машину? (Странно было бы не спросить: накануне, когда мы уточняли по телефону время встречи, Михалков матерился и общался со страховщиками.)

— Сильно. (Называет сумму. Не передаю. Цензура — моя. — Ю. Г.) Потому что машина дорогая. Но слава богу, что хоть так обошлось. Представьте: ночь, метель, страшный гололед — и в этой ситуации фура, перекрыв своим хвостом всю трассу, решила сделать разворот. А за ней, оказывается, пряталась вторая фура, делавшая тот же маневр. И когда мой водитель обошел первую фуру, перед ним метра в пятнадцать вырос хвост второй. Мы обошли и эту фуру — и все бы ничего. Но тут нас потащило и ударило боком о машину, которая разворачивалась следом за ними и тоже была не видна. Жалко парня! У меня-то машина застрахована на полную сумму, а у него оказалась только автогражданка...

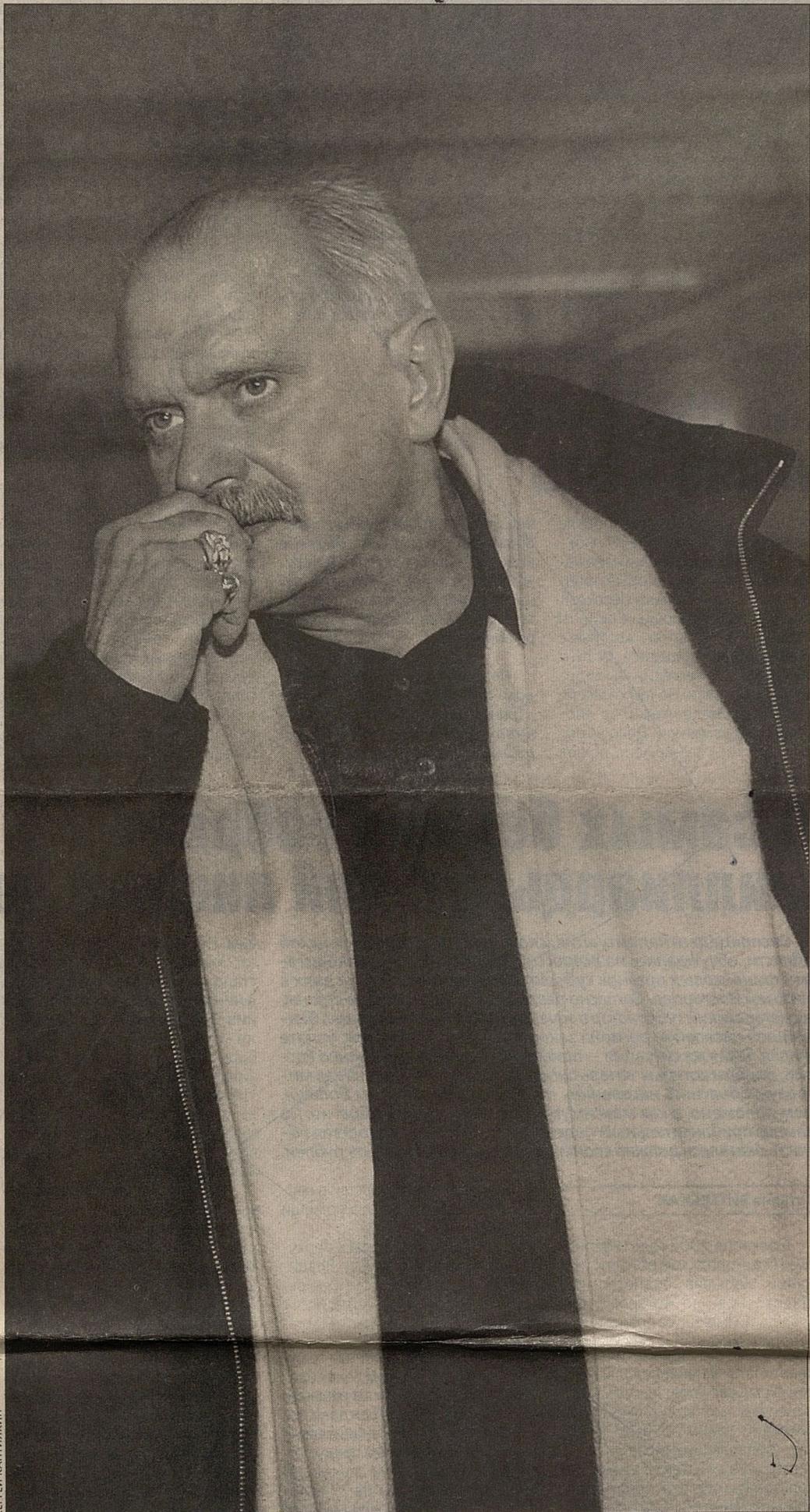
— То есть в этой ситуации ни он, ни вы не были виноваты?

— Нет, абсолютно.

— Парень вас узнал?

— Еще бы не узнал, когда мы четыре часа провели в метели, разбираясь с автоинспекцией. Но вот эти два подонка, которые уехали... А чего им не уехать, если они никого не зацепили, — к ним формально претензий нет...

Продолжение
на 9-й и 10-й стр.



культура

(Продолжение. Начало на 1-й стр.)

Про фильм. Часть I:
клише и как от них уйти

— Два года назад вы говорили, что сценарий «Утомленных солнцем-2» в целом сложился в сознании, а вы с соавторами не переносите придуманное на бумагу только по той причине, чтобы написанные слова не стали властвовать над вами и не задавили творческие помыслы. Что же теперь вы все пишете и пишете? Как это понять?

— Дело в ужасающем многодесятилетнем давлении клише. Ты обдумываешь сцену, уже начинаешь ее чувствовать — и вдруг понимаешь, что подобное было. Что ты уже видел такую сцену: как правило, в советских, иногда в зарубежных фильмах. Кино о Великой Отечественной — целая планета: с картинами Столпера, Чухрая, Бондарчука и многими другими. Это лишь одна проблема. Вот другая, более серьезная: фильмы о войне, как правило, снимали люди, которые воевали. Это вроде бы важно для достоверности. Но все классические военные фильмы — вольно или невольно — иногда подсознательно воссоздавали общепринятую героико-патриотическую интонацию, нарушить которую было совершенно не реально. Стоило только пошатнуть правила, как режиссеры мгновенно брали в жесткий идеологический шенкель, после которого трудно было выживать. Достаточно вспомнить тяжелую судьбу замечательного фильма Алексея Германа по сценарию Эдуарда Володарского «Проверка на дорогах». Основой и темой любого военного фильма были героизм и мужество советского солдата и офицера. Да, героизм был — и был он великим, небывалым, почти мистическим! Тем не менее даже самые искренние из режиссеро-фронтовиков (я не говорю про халтурщиков и конъюнктурщиков) создавали то представление о войне, которое должно было воспитывать зрителя таким, каким его хотела видеть власть. Правильно? А в результате... я не знаю, корректно ли столь категорическое утверждение, и передайте, пожалуйста, мои оговорки... Но в результате режиссерская индивидуальность в этих картинах в какой-то степени все-таки нивелировалась.

И даже «Женя, Женечка и Катюша» или «В бой идут одни «старики» со всеми этими невероятными для тех лет «коктейль-шасси», или «Переключки» Храбровицкого (совершенно новое по стилю кино), или «Они сражались за Родину» Сергея Федоровича Бондарчука — фильм, который при всех прочих равных я по глубине и силе ставлю выше многих... Все равно при всей гигантской разнице режиссерских индивидуальностей эти картины в своей идеологии схожи. Мы все равно упираемся в то, что некое невидимое, подкожное, неосознаемое клише существует. Может, отдельно стоит картина Шепитыко...

— Имеете в виду «Восхождение»?

— Естественно. Там нет войны в прямом смысле. Есть психология войны, психология страха, все что угодно — кроме военных действий... Другое дело, что мы всегда оценивали военные картины по тем законам, по каким они сняты. Как здорово играет Серпилина Паланов! Каков Лавров! Или, скажем, «Великий перелом», снятый прямо в 1946-м. Вы не помните его?..

— Не видел, как ни странно.

— Замечательная картина! С таким психологическим напряжением! Непосредственно снимавшаяся на развалинах Сталинграда!.. Но и она под грузом идеологии. И так трудно, замышляя сегодня фильм про войну, из-под этого выползти! Не менее тяжело отойти и от другого связывающего тебя обстоятельства: что существует историческая правда, что, условно говоря, 27 августа 1943-го 164-я дивизия находилась там-то, а не здесь... Но надо ведь отдавать себе отчет в том, что ты сегодня делаешь кино для людей, которые, с одной стороны, насмотрелись «Матрицу», «Властелинов колец», «Рядовых Райанов», а с другой — «Бумеров» и «Антикиллеров». Понимаете, да? Снимать про Великую Отечественную что-то вроде «Антикиллера», разумеется, глупо. Но делать кино, которое пройдет мимо новой аудитории, глупо тем более. Потому что тогда — в лучшем случае — публика, зная твое режиссерское имя, вежливо досидит до конца.

— Вы хотите сказать, что готовы конкурировать с «Матрицей» или «Рядовым Райаном» даже на уровне спецэффектов?

— Спецэффекты, конечно, будут. Без них современный сложнопостановочный фильм невозможен. Вероятно, мы будем делать их в Берлине, на студии «Бабельсберг» (бывшей DEFA), которую возглавляет Фолькер Шлёрдорф. Или у нас, если получится. Вероятно, мы свяжемся и с создателями документального фильма «Птицы», чтобы позаимствовать их уникальные технологии: у меня есть одна задумка с жаворонком... Но спецэффекты для меня не главное. Их сегодняшний уровень столь высок, что насколько не зависит ни от качества драматургии и актерской игры, ни от уровня режиссуры. Все происходит само собой: человек на экране снимает с себя чужие лица, поворачивает голову на триста шестьдесят градусов, расплавляется, исчезает, материализуется, превращается в мышь — и все настолько чисто сделано, что ты даже не понимаешь: как?! Поэтому я себе сказал, что уловить этим спосо-

— То есть, если я правильно понимаю, вы хотите показать даже не странность ситуации войны, а уловить ее философию, ее суть, ее закономерности. Поскольку война, возможно, лучше, чем любая другая ситуация, позволяет осознать тайны мира?

— Да! Понимаете, мне не интересно рассказывать историю войны вообще или какой-то конкретной дивизии...

— ...где все, как в американском кино, завершилось бы титром: «В 1944-м дивизия была награждена орденом Боевого Красного Знамени, а в 1947-м ее расформировали»...

— Вот-вот! Мне не хотелось бы рассказывать историю конкретной военной операции. Я не хотел бы, например, снять фильм про героев-панфиловцев или спасение рядового Иванова: не потому, что их подвиги были не важны, — просто меня другое занимает! Говорят, кто верит в случайности, тот не верит в Бога. Ситуация войны в тысячах случаев позволяет понять: значит, неслучайность, значит, Бог. Пятьдесят шесть ранений у мальчика. Его выхаживают три с половиной месяца, трясутся над ним каждую минуту — и ставят на ноги. И он тут же погибает в машине, едва выехав из госпиталя, — почему? А в атаке человеку одним минным осколком срезает каблук, а другим осколком — пряжку ремня, и при этом ни одной царапины на теле — почему? Что это? Есть много историй прямо-таки мистических. Есть такой Ваня Теплов, Иван Сергеевич — он работал ассистентом на съемках и у Андрона, и у меня. «Няня Ваня» его называли, абсолютно чистый лист бумаги (изображает его манеру говорить), такой был неграмотный человек, ой, значит... Потом он упал в работающую бетономешалку и очнулся, когда ему в морге писали на ногу цифру. Человек, который писал, в момент, когда он очнулся, сел от ужаса на задницу. Его спрашивали: «Ваня, как же ты попал в бетономешалку?» А он отвечал: «Да з утра!..» Так вот фронт, рядовой Ваня, совсем мальчишка, проливной дождь — и тут привезли обед. Ваня ставит автомат к дереву, берет миску, идет за обедом (а дождь уже такой, что лица не поднять), возвращается обратно к автомату, начинает есть. Тут друг его спрашивает: «Ваня, ты что ешь?» Тот отвечает: «Та я не знаю, нам дали... лапша какая-то, рагу, что лы...» Тот говорит: «Ты что, охерел? Какое рагу? Нам кашу пшеничную привезли!» Оказывается, он к немцам зашел — у них тоже обед был! Через передовую, через минные поля: просто прошел туда — и обратно! На запах кухни пошел! Ну вероятно ли подобное?! Эти минные поля потом ночью с кусачками обезвреживали саперы. Что это? Как это понимать? Его чуть не расстреляли потом за измену Родине! Самое потрясающее, что вот это — и есть война. Это фреска, которую можно разглядывать только отойдя от нее. Оттого и проблемы со сценарием. Видишь эпизод, прописываешь его на бумаге, думаешь: «Класс!..» Отходишь от него: ё-мое!.. Ухо больше человека получается. Очень хорошо выписанное ухо — но больше человека... Вы не читали Эффенди Капиева такого?

— По крайней мере, знаю о нем.

— Его записные книжки — потрясающие кинематографичны. Что ни запись — то кино. И записывал он вещи — уникальные!.. Например: стоит солдатик на посту недалеко от места, где жил, и мама-старушка приходит к нему, чтобы его охранять. И сидит рядом. Пронзающе! Но это не имеет никакого отношения к традиционному киноповествованию, понимаете?.. Вот из этого бы фильм сложился! Или: идет танковая колонна, наша. На броне сидят такие!.. (Изображает междометиями, что очень крутые ребята.) И вдруг, подехав, видят, что регулировщик — мальчик, немец, в форме с иголочки, офицерик, контуженный, сумасшедший!.. Откуда, что? Размахивает руками, показывает, куда ехать... И старушка подходит к головному танку и говорит: «Не трогайте его, он больной, он больной... У меня шесть сынов, все погибли, не трогайте его...» И вся колонна делает сложный маневр гусеницами, объезжает его, и все, кто на броне, смотрят на него пристально, а старушка ему: «Ну пойдём, пойдём домой...» Грандиозно, а?

— Что из того, о чем вы сейчас рассказываете, реальные факты, а что — уже препарированные воображением для фильма?

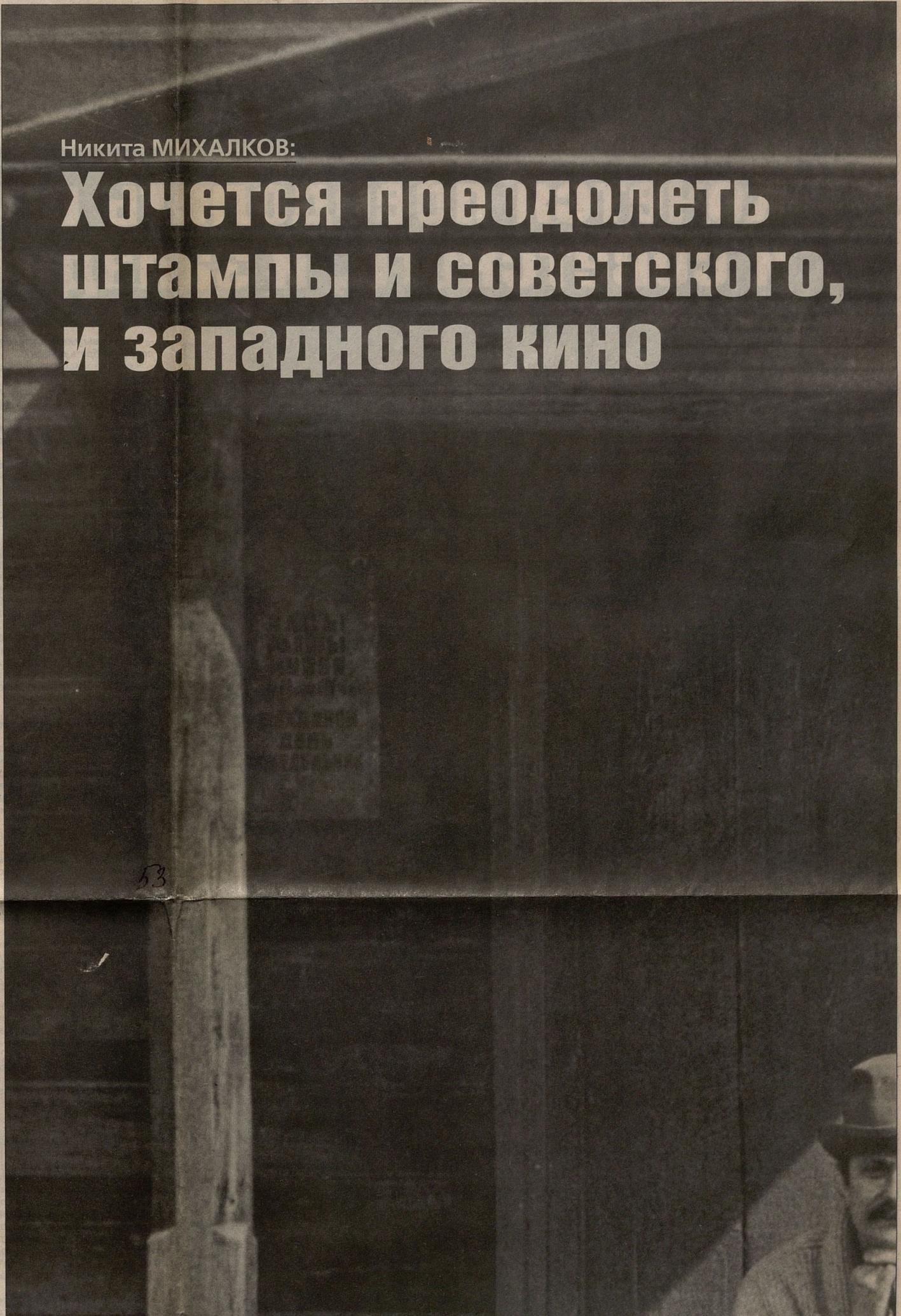
— Факты — все! Другое дело, что они в реальности разбросаны по всей войне и географически, и временно. Сколько мы перелопатили архивного материала!.. При этом сквозь фильм идут две судьбы: комдив (нынче разжалованный в рядовые) Котов, арестованный в финале первой части «Утомленных солнцем», и его маленькая в тот момент дочь Надя. Она убеждена, что он погиб, он убежден, что она погибла, — ему рассказали. Они идут параллельными путями. А сквозным для сюжета является Митя — герой Олега Меньшикова из первого фильма. Он в самом начале получает планшет с указанием — найти Котова. Зачем? Непонятно. Тем более что по всем документам Котов расстрелян. То ли надо довершить дело?

— Митя — он теперь кто?

— Майор. То есть в общевойсковой иерархии — полковник. Я специально читал в Выборге некоторые сцены, чтобы понять: как люди это слушают? Понятно, что есть такие, которым в принципе не нравится все, что я делаю, — но я не о них. Мне было важно, что многим интересно слушать. Значит, это можно снимать! Но это самый мучительный из моих сценариев. Потому что... Тут я опять возвращаюсь к клише... Легко вырваться из клише прохор. В советские впе-

Никита МИХАЛКОВ:

Хочется преодолеть
штампы и советского,
и западного кино



кли... но в результате режиссерская идея... в этих картинах в какой-то степени все-таки нивелировалась.

И даже «Женя, Женечка и Катюша» или «В бой идут одни «старики» со всеми этими невероятными для тех лет «коктейль-шасси», или «Перекличка» Храбровицкого (совершенно новое по стилю кино), или «Они сражались за Родину» Сергея Федоровича Бондарчука — фильм, который при всех прочих равных я по глубине и силе ставлю выше многих... Все равно при всей гигантской разнице режиссерских индивидуальностей эти картины в своей идеологии схожи. Мы все равно упираемся в то, что некое невидимое, подкожное, неосознаемое клише существует. Может, отдельно стоит картина Шепитько...

— **Имеете в виду «Восхождение»?**

— Естественно. Там нет войны в прямом смысле. Есть психология войны, психология страха, все что угодно — кроме военных действий... Другое дело, что мы всегда оценивали военные картины по тем законам, по каким они сняты. Как здорово играет Серпилина Папанов! Каков Лавров! Или, скажем, «Великий перелом», снятый прямо в 1946-м. Вы не помните его?..

— **Не видел, как ни странно.**

— Замечательная картина! С таким психологическим напряжением! Непосредственно снимавшаяся на развалинах Сталинграда!.. Но и она под грузом идеологии. И так трудно, замышляя сегодня фильм про войну, из-под этого выплывает! Не менее тяжело отойти и от другого связывающего тебя обстоятельства: что существует историческая правда, что, условно говоря, 27 августа 1943-го 164-я дивизия находилась там-то, а не здесь... Но надо ведь отдавать себе отчет в том, что ты сегодня делаешь кино для людей, которые, с одной стороны, насмотрелись «Матрицы», «Властелинов колец», «Рядовых Райанов», а с другой — «Бумеров» и «Антикиллеров». Понимаете, да? Снимать про Великую Отечественную что-то вроде «Антикиллера», разумеется, глупо. Но делать кино, которое пройдет мимо новой аудитории, глупо тем более. Потому что тогда — в лучшем случае — публика, зная твое режиссерское имя, вежливо досидит до конца.

— **Вы хотите сказать, что готовы конкурировать с «Матрицей» или «Рядовым Райаном» даже на уровне спецэффектов?**

— Спецэффекты, конечно, будут. Без них современный сложнопостановочный фильм невозможен. Вероятно, мы будем делать их в Берлине, на студии «Бабельсберг» (бывшей DEFA), которую возглавляет Фолькер Шлөндорф. Или у нас, если получится. Вероятно, мы свяжемся и с создателями документального фильма «Птицы», чтобы позаимствовать их уникальные технологии: у меня есть одна задумка с жаворонком... Но спецэффекты для меня не главное. Их сегодняшней уровень столь высок, что нисколько не зависит ни от качества драматургии и актерской игры, ни от уровня режиссуры. Все происходит само собой: человек на экране снимает с себя чужие лица, поворачивает голову на триста шестьдесят градусов, расплавляется, исчезает, материализуется, превращается в мышь — и все настолько чисто сделано, что ты даже не понимаешь: как?! Поэтому я себе сказал, что удивить этим сегодня (по крайней мере — я) никого не смогу. Да и не ради спецэффектов я хочу снять фильм, не о том!.. Для меня важнее особый взгляд на ситуацию войны, ТОЧКА ЗРЕНИЯ, ТОЧКА ОТСЧЕТА. И мне кажется, я их нашел. Дело не в том, чтобы сделать такой фильм про войну, какой не делал еще никто. Дело в том, что... Это такой адреналин!

Про фильм. Часть II: ситуация комара

— **Расскажите поподробнее про этот особый взгляд. Какую все-таки войну, не виденную в других картинах, вы хотите показать?**

— Сколько одновременно находилось на войне людей? Допустим, тридцать миллионов. Значит, это тридцать миллионов ситуаций. Если в атаку бежит десять тысяч солдат, каждый шаг по земле делает каждый конкретный человек — со своей натертой ногой, в своих сапогах, со своими запахами, своим особым ощущением потной руки, которой он сжимает автомат, со своей жизнью, своей памятью. Для командующего эти люди — номера частей, подразделений, в лучшем случае имена командиров полков. Но у того, кто бежит в атаку, есть имя, детство, мать, отец. Вот как это соединить? Именно такого соединения мне хочется добиться. Какая разница синице, кто ее подкармливает: наш или немец? Был мальчик Петя, которого убили. Теперь синицу подкармливает какой-то Ганс, потому что ничего не имеет против синицы, а синица ничего не имеет против Ганса. Что-то при этом меняется в мире или нет? И это ведь тоже война! Или пойнтер, брошенный, с веревкой на шее, который в мае месяце стоит на стойке, потому что там в траве спрятался перепел? А кругом горящие танки и трупы, и совсем не до охоты — но пойнтер-то живет другой жизнью?

— **У вас это будет в фильме?**

— Пойнтер — может, и нет. А вот взгляд такой будет!.. Или комар, который летит себе над траншеей: облетел автомат, увидел щеку, сел, его смახнули, он полетел дальше, увидел другую щеку, снова сел. Человек рядом заметил комара на щеке спящего соседа, решил его согнать, потянулся к нему — и в это время в то место, где только что была его голова, ударяют три крупнокалиберные пули!.. Что это? Как связаны между собой комар и это спасение человека от смерти?

ет: «Та я не знаю, нам дали... лапша какая-то, рагу, что лы...» Тот говорит: «Ты что, охерел? Какое рагу? Нам кашу пшеничную привезли!» Оказывается, он к немцам зашел — у них тоже обед был! Через передовую, через минные поля: просто прошел туда — и обратно! На запахах кухни пошел! Ну вероятно ли подобное?! Эти минные поля потом ночью с кусачками обезвреживали саперы. Что это? Как это понимать? Его чуть не расстреляли потом за измену Родине! Самое потрясающее, что вот это — и есть война. Это фреска, которую можно разглядывать только отойдя от нее. Оттого и проблемы со сценарием. Видишь эпизод, прописываешь его на бумаге, думаешь: «Класс!..» Отходишь от него: ё-мое!.. Ухо больше человека получается. Очень хорошо выписанное ухо — но больше человека... Вы не читали Эффенди Капиева такого?

— **По крайней мере, знаю о нем.**

— Его записные книжки — потрясающе кинематографичны. Что ни запись — то кино. И записывал он вещи — уникальные!.. Например: стоит солдатик на посту недалеко от места, где жил, и мама-старушка приходит к нему, чтобы его охранять. И сидит рядом. Пронзающе! Но это не имеет никакого отношения к традиционному киноповествованию, понимаете?... Вот из этого бы фильм сложить! Или: идет танковая колонна, наша. На броне сидят такие!.. (Изображает междометиями, что очень крутые ребята.) И вдруг, подъехав, видит, что регулировщик — мальчик, немец, в форме с иголки, офицерик, контуженный, сумасшедший!.. Откуда, что? Размахивает руками, показывает, куда ехать... И старушка подходит к головному танку и говорит: «Не трогайте его, он больной, он больной... У меня шесть сынов, все погибли, не трогайте его...» И вся колонна делает сложный маневр гусеницами, объезжает его, и все, кто на броне, смотрят на него пристально, а старушка ему: «Ну пойдём, пойдём домой...» Грандиозно, а?

— **Что из того, о чем вы сейчас рассказываете, реальные факты, а что — уже препарированные воображением для фильма?**

— Факты — все! Другое дело, что они в реальности разбросаны по всей войне и географически, и временно. Сколько мы перелопатили архивного материала!.. При этом сквозь фильм идут две судьбы: комдив (нынче разжалованный в рядовые) Котов, арестованный в финале первой части «Утомленных солнцем», и его маленькая в тот момент дочь Надя. Она убеждена, что он погиб, он убежден, что она погибла, — ему рассказали. Они идут параллельными путями. А сквозным для сюжета является Митя — герой Олега Меньшикова из первого фильма. Он в самом начале получает планшет с указанием — найти Котова. Зачем? Непонятно. Тем более что по всем документам Котов расстрелян. То ли надо доверить дело?

— **Митя — он теперь кто?**

— Майор. То есть в общевойсковой иерархии — полковник. Я специально читал в Выборге некоторые сцены, чтобы понять: как люди это слушают? Понятно, что есть такие, которым в принципе не нравится все, что я делаю, — но я не о них. Мне было важно, что многим интересно слушать. Значит, это можно снимать! Но это самый мучительный из моих сценариев. Потому что... Тут я опять возвращаюсь к клише... Легко вырваться из клише плохого. В советские времена, если фильму удавалось преодолеть цензурные стандарты, он тут же оказывался на полголовы выше остальных... А сейчас все другое: и кино другое, и свобода другая... И внутренний цензор другой! Сейчас надо преодолевать клише не советские, а всей мировой кинематографии, ведь за границей тоже много фильмов про войну и тоже в общем-то «клише на клише». Не знаю, членораздельно ли я объяснил то, чего хочу добиться?

— **Да, но хотелось бы задать один уточняющий вопрос. Вы рассказываете так, будто сами все еще находитесь на подступах к структуре собственного фильма...**

— О! о! о!.. Структура — это тоже клише!

— **Ага! Уже интересно!**

— Я хочу вырваться из-под структуры! Вы видите эпизод. Связан он с тем, что было? Вроде бы нет! А с тем, что будет? Бог его знает! А нужен ли он? Да вроде бы нет! Но фреска потому и есть фреска, что ее нужно разглядывать отдалившись. Когда я поднялся однажды по лестнице к потолку Сикстинской капеллы, я не увидел ничего, кроме желтовато-зеленовато-песчаного цвета. Штукатурки! Но я знал, что если отойду на метры, то увижу знаменитый микеланджеловский палец. Так вот и у меня: фреска должна быть увиденна, когда фильм закончится. Именно тогда, когда экран погас.

— **Каких размеров кинофреску вы собираетесь создать?**

— Четыре часа. Два по два.

— **Два фильма по два часа двумя отдельными выпусками?**

— Вот этого я пока не знаю. Может, два фильма будут запущены параллельно, а может, поочередно.

— **Я понял так, что в конце первого фильма у зрителя должно остаться чувство неопределенности. Он еще не увидит всю фреску, но поймет, куда в конечном счете фильм движется. То есть у него должен сохраниться интерес посмотреть и второй фильм.**

— И этим интересом, если Бог бы дал, должно быть горячее желание, чтобы два ищущих друг друга человека наконец соединились. Плюс к тому детективная история с непониманием зрителя, зачем Митя едет на фронт. Что ему приказали?

(Окончание на 10-й стр.)



Никита Михалков у дома своего предка Василия Сурикова в Красноярске. 70-е годы

АНАТОЛИЙ БЕЛОГОЛОВ