



Михалков Н

1985

## СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

16 марта 1985 г.

# СДЕЛАТЬ КАРТИНУ ДЛЯ ВСЕХ!

**Корреспондент:** Давайте начнем с фильма о Грибоедове, который сейчас готовится. Почему вы выбрали для новой своей работы самую загадочную фигуру в русской литературе? Будет ли это биографическая картина или серия эпизодов из жизни Александра Сергеевича Грибоедова — писателя, музыканта, дипломата?

**Н. Михалков:** Частично вы уже ответили на вопрос самой его постановкой, отметив в Грибоедове, его истории таинственность, малораскрытость. Да, Грибоедов всегда оставался загадкой. И для современников тоже. Наверное, никто не понял его лучше, чем Пушкин. Ни одному из мемуаристов не удалось приблизиться к сочной и выпуклой, несмотря на лапидарность, известной пушкинской характеристике из «Путешествия в Арабум». Но и Пушкин не проясняет некоторых обстоятельств, возможно, хорошо ему ведомых.

Наша идея снять такую картину, конечно же, в определенном смысле попытка выдвинуть свою версию судьбы Грибоедова в противоположность самой распространенной тыняновской. «Смерть Вазир-Мухтара» прекрасно написана, и в том сила ее воздействия, потому она так убеждает. Но тем более необходимо с ней поспорить. Тыняновская версия Грибоедова, на наш взгляд, несколько тенденциозна. Да, большинство фактов, о которых идет речь, имеет подтверждение. Почти все. Но вот характер главного героя... По словам современников, Грибоедов был добр, имел отзывчивое сердце, о нем пишут обычно в превосходных степенях. Мы не сбрасываем со счетов и мнения людей, его не любивших. Впрочем, сам Грибоедов в «Горе от ума» дал нам ключ к ответу на этот вопрос. Мир делится на чакки и молчаливых. Вторых больше арифметически, и они чернят первых, мешают им. Чацкий — тот, кто говорит вслух, все берет на себя, Молчалин пользуется результатами побед Чацкого. **К.:** Вы усматриваете какой-то автобиографизм в этом?

**М.:** Да. Я думаю, что в «Горе от ума» отразились личные обстоятельства его создателя. Более того, убежден: есть произведения, чье появление на свет невозможно, если они не пережиты их авторами. Существует нечто, находящееся за гранью выдумки, за гранью фантазии. Либо это присутствует в человеческом опыте писателя, либо нет. Горячее, страстное чувство, заложенное в комедии, пороку тойму. И, действительно, безвестность, сомнительность происхождения, неясность даже года рождения, пробивание почти с нуля в те сферы, где он оказался к концу жизни, не могли не воспитать в Грибоедове, выражаясь по-современному, иммунитета к обществу, противопоставления себя — ему.

**К.:** Это внешняя сторона. Для него самого не было никакой загадки ни в дате его рождения, ни в происхождении.

**М.:** Конечно. Но мало человеку того, что он сам знает. В жизненной ситуации Грибоедова все напряжено. Отсюда таинственность. А невероятной силы талант! И — автор только одной законченной пьесы и двух вальсов, зато каких!

**К.:** И другие произведения не достигают их уровня...

**М.:** Да, да. Так вот, я хочу снять картину о человеке, которого люблю, — о Александре Сергеевиче Грибоедове. Это и должно быть основой значительного подхода и это же хотел бы передать зрителю.

**К.:** Мне кажется, вы уповаете на то, что гораздо скорее постигнете правду, чем умозрением.

**М.:** Умозрением, с одной стороны, и документом — с другой. Вы понимаете?.. Мы начинаем с нуля: Грибоедов в воспоминаниях современников. Картина, естественно, будет называться по-иному. Но мы основываемся на мемуарах, на письмах, на деловых бумагах, перерыли архив внешней политики царской России, а заодно и исторический архив в Ленинграде и там же — публичную библиотеку имени Салтыкова-Щедрина, влезли в камер-фурьерские журналы Николая I, где фиксировались ежедневные его аудиенции, и нашли встречу царя с Грибоедовым, которая раньше нигде не упоминалась, нашли, — какое счастье! — неопубликованное письмо самого Александра Сергеевича. Мы как бы ничего про него не знаем. И вот уже собрано около пятисот документов по Грибоедову, изложено почти полторы тысячи фотографий грибоедовских реалий — тут все доступное, что связано с его эпохой и жизнью. Мы стараемся быть объективными... **К.:** ...абстрагируясь от своего любовного отношения к герою?

**М.:** Да, оно обязательно. А вот какие факты мы возьмем за основу экранизации этой жизни, что выветит суть его существа, — воля наша. Для кого-то важно, что он будто бы легкомысленно относился к любви, внешне казался холодным, равнодушным человеком. Моя же задача — знать все, что о нем писали и говорили, все и дурное, и хорошее. И создать образ, в котором это хорошее и есть истина. Темное неминусом присутствует в человеке —

в кадре, грандиозность истории хотят передать количеством. По моему убеждению, гораздо существеннее жизненность исторических персонажей и качество связей между ними. Для меня это первая очень большая картина. Да, я хотел бы, чтобы в ней был и чисто визуальный размах. Конечно, не мы здесь пионеры, но хочется создать образ России через присущую только нашей стране — и никакой другой — изумительную щедрость всего, что окружает человека. Действие происходит и в Персии, и в Лондоне — образ России входит в фильм вместе с темой английской политики на Востоке. Но образ этот во многом утрачен из-за слишком, на мой взгляд, мощного вмешательства цивилизации в природу. Тогда дикие лебеди не вызывали изумления, которое испытывает наш современник. Пусть будет и этнографическая правда, но заметает ее только зритель, а персонажи просто живут в естественной для них среде.

**К.:** В русской культуре известны неоднократные приближения к нашему герою. О Юрии Николаевиче Тынянове мы говорили. Из более близких — пьеса Сергея Ермолинского, книга Александра Лебедева. Значит, вы отказываетесь от всех версий, которые существовали до вас, выдвигаете свою, опровергает сложившуюся традицию?

**М.:** Разные эти версии не складываются в традицию. Они так и остаются разными версиями. Я такой традиции не знаю. Я знаю и хочу следовать русской традиции опоры на национальные культурные корни.

**К.:** Писавшие о Грибоедове последовательно проводили линию, отправной точкой которой послужила все та же пушкинская характеристика, игнорировать ее не мог никто.

**М.:** Да. Однако я надеюсь, и нам дано сказать свое слово.

**К.:** А кто намечен в исполнители главной роли? **М.:** Это тот случай, когда мы готовим сценарий, не имея в виду конкретного артиста. Персонажи прежних наших картин были лицами неисторическими. То, что писалось, можно было до какой-то степени подгонять под исполнителей. Здесь надо быть совершенно свободными от давления личности актера.

**К.:** А как вы определяете возраст героя? **М.:** Тут тоже есть сложность. Тридцать девять лет в девятнадцатом столетии — это совсем не то, что в двадцатом. Инфантилизм человека прогрессирует, и мы до пятидесяти считаемся молодыми художниками со всеми вытекающими отсюда последствиями. Да и неполных шестнадцать Ниню Чавчавадзе выглядели по-другому, чем те же года сейчас. Поэтому нам бы хотелось, чтобы актер, который будет играть Грибоедова, был сдвинут в возрасте к началу жизни, чтобы по необходимости старить его, а не молодить, потому что молодение всегда выглядит беспомощным на экране. Мне кажется, в тридцать девять — в пору зрелости мужской, на пике и сил, и возможностей, и славы — более пронзительно прощание с жизнью...

**К.:** Никита Сергеевич, вы как-то говорили, что для вас фильм начинается с ощущения его как целого или даже отдельной какой-то сцены, подчас не выразимых словами...

**М.:** В ощущении можно и обмануться. Но если оно не от мозговых усилий, если ты шел к нему, впитывая в себя что-то неформализуемое, неосоздаемое, как, предположим, запах горящих свечей в деревянном доме... Ведь, наверное, дома в прошлом веке по-другому пахли? Не надо меня понимать буквально, что вот, почувал запах горящих свечей, и далось ощущение фильма о Грибоедове. Это было бы очень просто и было бы неправдой и шаманством. То, о чем я говорю, — оно, понимаете, как талант, как слух — есть или нет, это нельзя вызвать в себе усилием воли: сел, напрягся и... Оно рождается от жизни, что ты проводишь с героями во времени, о котором хочешь рассказать, когда читаешь воспоминания, смотришь картины той эпохи, перелистываешь пожелтевшие странички, исписанные гусиным пером, когда видишь кляксу или подчеркнутые чуть не двести лет назад какие-то строки, когда открываешь книгу и находишь там засухенный цветок... Все это вызывает особенное чувство, но, как только начинаешь экранизировать его, оно теряет свою силу...

**К.:** И, однако, вспоминая «Рабу любви», вы говорили, что вот та площадь, освещенная солнцем, и два человека прощаются...

**М.:** ...все-все правильно! Касаясь Грибоедова, есть три, пожалуй, ключевые вещи. Во-первых, это детство. Где он начался, Грибоедов. Каждый из нас проживает два круга жизни. От рождения и до смерти в себе ребенка, когда опыт уже тяготеет над поступками. Любовь, страх, боль, отчаяние — дитя все испытывает в первый раз. И пусть это отчаяние вызвано потерей милой сердцу игрушки, а не близкого человека, но что от этого меняется? Для него это трагедия. И вот в первый раз маленький ребенок кричит: «Нет, нет, не будет! Будет!»

Народный артист РСФСР  
Никита Михалков ведет диалог  
с нашим корреспондентом



ми. Это следствие политического заговора, в котором участвовало и известное крыло в русском обществе во главе с Нессельроде, — через несколько лет он не остался в стороне и в роковые для Пушкина дни. Здесь и англичане, искавшие свои интересы и не желавшие уступать приоритета на Востоке. Здесь и конкретная партия войны, существовавшая в ту пору в Тегеране, во главе с Алаутар-ханом. Он жаждал власти и надеялся получить ее через постоянные опустошительные войны между Персией и Россией.

**К.:** Скажите, пожалуйста, какая будет отводиться роль Булгарину и как вы вообще думаете обойтись с этой дружбой? **М.:** В тех мгноновениях, о которых мы говорим в картине, он попросту не присутствует. Булгарин творил легенду об обоюдной сердечной привязанности его и Грибоедова. Нет, дружба, действительно, была. Вот степень ее значительно преувеличена.

Зато в картине будут по-настоящему близкие нашему герою люди — Бегичев, Одоевский, Кюхельбекер.

**К.:** Хотелось бы, Никита Сергеевич, понять логику ваших художественных пристрастий. Вы как-то признались, что желание сделать «Обломова», как и «Неоконченную пьесу», у вас возникло из полемических соображений. И еще вы стремились, чтобы «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» были очень литературным фильмом. Насколько для вас существенно вот такая, заранее принятая установка?

**М.:** Если снимаешь картину, чтобы вступить в полемику, значит, тебя возмущала точка зрения, против которой хочешь выставить свою. Наша новая работа — это тоже попытка вступить в полемику, отстаивая своего Грибоедова из 1985 года. И если, идя по правде фактов, у тебя возможность воздействовать на зрителей, то для меня предпочтительнее пойти на какие-то изменения, даже трансформацию, стяжку событий, но только с одной целью — достучаться до миллионной аудитории. Повторяю: почему мы уже год занимаемся материалом? Пусть в нашей версии будут какие-то спрессованные вещи, что-то сфантазированное, но мы знаем, где идем на нарушение, и идем сознательно. Ибо наше воображение, при всей его раскованности, все-таки не выходит за границы образа, основанного на понимании фактов.

**К.:** Тут мне ясно. Я хотел бы получить представление, чем вы руководствуетесь, когда переходите от одной картины к другой. Ведь уже существует какая-то последовательность вашего движения в режиссуре.

**М.:** Пока мне кажется, что я снимаю не разные, а одну длинную картину. И действуют в ней и персонаж Нонны Мордюковой из «Родни», и Обломов, и остальные. И если герои меняются, то они меняются вместе со мной, вместе с нами — с теми, кто делал фильмы. Это не значит, что я всякий раз хочу предстать перед зрителем иной какой-то гранью или показать — а вот я могу и так. Действует один генеральный стимул — поиски гармонии между

фильм... Я в кино стремлюсь независимо от изображаемой эпохи» поставить вопросы, волнующие меня, в надежде, что они волнуют и тех, кто будет его смотреть.

Надо воспитывать настоящей культурой молодое поколение. Оно, к сожалению, очень оторвано от глубоких национальных эстетических корней. Нелишне заставить молодых подумать, что они не в шестьдесят втором, не в семидесятом родились, хотя в метриках стоят именно эти годы, а что их появление на свет обусловлено бесконечной чередой уходящих в толщу веков поколений. Прислушаться к отдаленному голосу прошлого необходимо, чтобы понять самого себя. Меняются скорости, развивается технология, но остаются вечные вопросы, и справедливость, и любовь остаются! Почему ты живешь так, а не иначе, и какими были ходившие под этим небом до тебя?..

**К.:** Вы взываете к исторической памяти?

**М.:** Да, к исторической памяти. Но и к чувству, которое доступно только тому, кто действительно отсюда вырос. Вы понимаете, о чем я?

**К.:** Прекрасно понимаю. Произошел невиданный социальный переворот, сопоставимый с огромным тектоническим сбросом. Справиться у любого о его родословной, и редкий знает ее дальше деда.

**М.:** Я же буду рад, если у молодого человека просто появится желание спросить, а кто был мой прапрадед...

**К.:** Спросить-то он спросит, да ни от кого не получит ответа.

**М.:** Если он задастся таким вопросом — кто был прапрадед, а не кто будет мой начальник, и даже не получит ответа, мне этого достаточно.

**К.:** Вы над сценарием с Адабашьяном работаете?

**М.:** Мы пишем вчетвером: Александр Адабашьян, с которым мы много работаем вместе, Ираклий Квирикадзе, замечательный режиссер и драматург, прекрасный писатель Юрий Лощиц, автор книг о Гончарове и Дмитрии Донском, и я. Что такое сценарий? Сколько-то страниц текста: диалоги, пейзажи... Потом кто-то должен все равно думать, где снимать, как строить декорации, сколько спать костюмов. Остальное изложено, чтоб удобно читалось и было напечатано в альманахе кинодраматургии. Все! Мы сейчас идем по новому для нас пути. Сценарий рождается параллельно с накоплением этнографических сведений и предметов, иконографии, архивных документов и т. д. Мы должны врать в картину изнутри, и тогда нам не придется, прорабатывая тот или сценарий, объяснять людям, чем пандал отличается от тренея. Вещи, быт, обычаи, странности, русские причуды, корабли — все сливается в единый мир, с которым сосуществует группа, к моменту съемки она в нем живет.

**К.:** Проводится эксперимент?

**М.:** Такой эксперимент проводится впервые. Мало того, что это интересно, это чрезвычайно важно для серьезной творческой работы.

**К.:** И организационно узаконено?

**М.:** Да, Госкино СССР пошло нам навстречу. Мы ведем тщательный дневник, чтобы выявить продуктивность метода, зафиксировать опыт.

**К.:** Но специалисты такого рода знаниями располагают — они давно накапливаются...

**М.:** Специалисты разбираются, скажем, в типах ментиков. Но, как показывает практика, каждый режиссер, художник и т. д. подбирает для своей картины определенный комплекс составляющих. Если использовать уже накопленное, то все последующие картины должны быть выдержаны в стилистике предыдущих. А если нас по эстетическим соображениям не устраивает какая-то цветовая гамма?

**К.:** Но вы должны руководствоваться фактурологией, а она не меняется по желанию.

**М.:** Это так и не совсем так. Если мы нарядим артиста в то, в чем ходил Грибоедов, это будет нелепо выглядеть — панталоны заканчивались под грудью, а уж играть — совсем немилосливо. Следовательно, надо прибегнуть к нарушениям, но знать, как.

**К.:** Как в киногруппе возникает равнодействующая разных индивидуальностей, которая выливается в картину?

**М.:** Вы наверняка наблюдали такую сцену: сидят несколько человек, беседуют, не задумываясь, хорошо или плохо им сидится, — значит, все нормально. Вдруг пришел кто-то новый и сел. И что-то сломалось. А произошло вот что: была атмосфера, было свое бытие, и прекрасный, может быть, человек, но с иным зарядом, все разрушил. То же самое — в группе. Вот появляются иногда работники. Вроде бы все делает хорошо, ан не складывается. И он уходит. Значит, не создан для этой атмосферы. Просто они несоместимы. Так вот, у нас в группе собрались единомышленники и единовещующие. Ничто не таится про себя — все выносятся на общий разговор, чтоб не копилось раздражение. И спорт, конечно, помогает, мы им занимаемся сообща.

каждого из нас проходит нечто свое, а толк этому дает художественный образ.

**К.:** Помните, вы говорили, что опытный актер всегда знает, хорошо или плохо он сыграл, но все равно ему нужна режиссерская направляющая рука. А как это происходит у вас, когда вы выступаете сразу в двух лицах?

**М.:** Больших ролей у себя в картинах я не беру. Исключение, которое сделано по моей воле, — герой фильма «Свой среди чужих, чужой среди своих». Он и писался для меня: хотелось «погулять» от души, верхом поехать и вообще показать, что умею. Трилетний мне достался, потому что Евгений Стеблов сломал руку. Мы одинакового роста, а костюмы пошиты — деваться было некуда. Актеру необходим режиссер, даже очень хорошему. Для меня же необходимость появиться в собственном фильме всегда была Голгофой. Пока стоишь за камерой, ты — режиссер. А войдешь в кадр...

**К.:** Я заметил, что другие режиссеры почему-то все время поворачивают вас в русло отрицательного обаяния. Актерски это интересно, по-человечески же, наверное, не всегда бывает приятно?

**М.:** Отрицательные персонажи обычно сочнее. Положительный герой часто просто неживое существо. Исключения редки. Чехов писал: у меня нет ни ангелов, ни злодеев, я рассматриваю человека в единстве противоположностей. А что порой предлагается в качестве современных положительных? На телевидении, например, они мигрируют из сериала в сериал, размножаясь почкованием. Можно начать смотреть картину с любой части и так же на любой кончить. Все эти ширпотребные ленты можно склеить в одну, и, уверяю, через пять дней на девятый зрители не поймут, что смотрят.

**К.:** В «Неоконченной пьесе для механического пианино» вы взяли незрелое произведение юного Чехова, чтобы обеспечить себе волю, свободу движения в картине, и пытались сделать ее такой, какой бы она была, если бы к ней был причтен сложившийся Чехов, классик.

**М.:** Я думаю, что экранизировать нужно не произведение, а автора. «Безотцовщина» — незрелая пьеса, написанная в семнадцать лет, но в ней находишь зерна всего будущего Чехова — и «Иванова», и «Дяди Ваня», и «Вишневого сада». Там всюду разбросаны бриллианты. Это, во-первых. Во-вторых, нам помогает сам автор — своими записными книжками, своей жизнью, письмами его и к нему. Мечталось, чтоб сквозило, что мы сделали, был виден сам Антон Павлович, каким его себе представляем, — я продолжаю то, с чего начиналась наша беседа. Это касается и Обломова. Гончаров хочет, чтоб любил Штольца, а сам обожает Илью Ильича. И того никак не спрятаешь. Он говорит правильные слова про то, что нужно не лежать, нужно работать, и Штольц подтверждает их своим примером, но сам-то Гончаров никогда не жил жизнью Штольца! Лучшие страницы романа относятся к Обломову, к его детству, отношениям с Ольгой. Когда читаю страницы о Штольце, скажем о его заграничном путешествии, я, в общем, их пробираюсь, не отдаю душевно. Да простят меня гончарововеды! Говорю только о собственном опыте. Впрочем, взяв библиотечную книгу и увидев, как зачитаны одни страницы и как пролистаны другие. И это не случайно. В «Несколько дней» мы экранизировали не роман Гончарова, двигаемся по его фабуле, хотя внешне было именно так, а добивались, чтоб через наш фильм, как сквозило его прозу, проглядывало — тот же случай, что и с Чеховым, — лицо Ивана Александровича Гончарова.

**К.:** Почему, снимая «Пять вечеров», вы создавали иллюзию дистанции между не столь далеким временем и нынешним?

**М.:** Объяснение чисто эмоциональное. Чеховское время — конец прошлого века. Кто это помнит сейчас, кто знает реально? Я воссоздаю его таким, каким оно мне кажется. Мир пятьдесят шестого года так близок! Если начну фальшивить и подгонять под свои представления, пусть и интересные, мне не простят люди, которые тогда уже жили на свете. Я потеряю их уважение, доверие. И все утратит смысл.

**К.:** Вам была нужна в «Пяти вечерах» ностальгическая нота?

**М.:** Обязательно. Такое чувство неминусом в человеке, который смотрит картину и вспоминает себя двадцатипятилетней давности. Тут мы получаем в актив его эмоциональную, чуть ли не биологическую память. Он был в ту пору и моложе, и красивее, и здоровее было лучше. Зрительское восприятие обогащается индивидуальным опытом.

**К.:** Никита Сергеевич, а в картине «Без свидетелей» что для вас было важно?

**М.:** Что делать, если в ленте нет природы, солнца, полей, звука рек, птиц? Если нет музыки, постоянно сопровождающей действие, если не за что держаться? Надо углубиться в суть происходящего.

**К.:** В психологию?

**М.:** И в психологию. Для всей нашей группы это была очень важная картина именно из-за

иногда сочной и выпуклой, несмторимой, известной пушкинской характеристике из «Путешествия в Арзрум». Но и Пушкин не проявляет некоторых обстоятельств, возможно, хорошо ему ведомых.

Наша идея снять такую картину, конечно же, в определенном смысле попытка выдвинуть свою версию судьбы Грибоедова в противоположность самой распространенной тыняновской. «Смерть Вазир-Мухтара» прекрасно написана, и в том сила ее воздействия, потому она так убеждает. Но тем более необходимо с ней поспорить. Тыняновская версия Грибоедова, на наш взгляд, несколько тенденциозна. Да, большинство фактов, о которых идет речь, имеет подтверждение. Почти все. Но вот характер главного героя... По словам современников, Грибоедов был добр, имел отзывчивое сердце, о нем пишут обычно в превосходных степенях. Мы не сбрасываем со счетов и мнения людей, его не любивших. Впрочем, сам Грибоедов в «Горе от ума» дал нам ключ к ответу на этот вопрос. Мир делится на чашки и молчаливых. Вторых больше арифметически, и они чернят первых, мешают им. Чацкий — тот, кто говорит вслух, все берет на себя. Молчалив пользуется результатами побед Чацкого.

К.: Вы усматриваете какой-то автобиографизм в этом?

М.: Да. Я думаю, что в «Горе от ума» отразились личные обстоятельства его создателя. Более того, убежден: есть произведения, чье появление на свет невозможно, если они не пережиты их авторами. Существует нечто, находящееся за гранью выдумки, за гранью фантазии. Либо это присутствует в человеческом опыте писателя, либо нет. Горячее, страстное чувство, заложенное в комедии, порукой тому. И, действительно, безвестность, сомнительность происхождения, неясность даже года рождения, пробование почти с нуля в те сферы, где он оказался к концу жизни, не могли не воспитать в Грибоедове, выражаясь по-современному, иммунитет к обществу, противопоставления себя — ему.

К.: Это внешняя сторона. Для него самого не было никакой загадки ни в дате его рождения, ни в происхождении.

М.: Конечно. Но мало человеку того, что он сам знает. В жизненной ситуации Грибоедова все напряжено. Отсюда таинственность. А невероятной силы талант! И — автор только одной законченной пьесы и двух вальсов, зато каких!

К.: И другие произведения не достигают их уровня...

М.: Да, да. Так вот, я хочу снять картину о человеке, которого люблю, — об Александре Сергеевиче Грибоедове. Это и должно быть основой изначального подхода и это же хотел бы передать зрителю.

К.: Мне кажется, вы уповаете на то, что гораздо скорее постигнете правду, чем умозрение.

М.: Умозрением, с одной стороны, и документом — с другой. Вы понимаете?.. Мы начинаем с нуля: Грибоедов в воспоминаниях современников. Картина, естественно, будет называться по-иному. Но мы основываемся на мемуарах, на письмах, на деловых бумагах, перерыли архив внешней политики царской России, а заодно и исторический архив в Ленинграде и там же — публичную библиотеку имени Салтыкова-Щедрина, влезли в камер-фурьерские журналы Николая I, где фиксировались ежедневные его аудиенции, и нашли встречу царя с Грибоедовым, которая раньше нигде не упоминалась, нашли, — какое счастье! — неопубликованное письмо самого Александра Сергеевича. Мы как бы ничего про него не знаем. И вот уже собрано около пятисот документов по Грибоедову, изготовлено почти полторы тысячи фотографий грибоедовских реалий — тут все доступное, что связано с его эпохой и жизнью. Мы стараемся быть объективными...

К.: ...абстрагируясь от своего любовного отношения к герою?

М.: Да, оно обязательно. А вот какие факты мы возьмем за основу экранизации этой жизни, что вывоят суть его существа, — воля наша. Для кого-то важно, что он будто бы легкомысленно относился к любви, внешне казался холодным, равнодушным человеком. Моя же задача — знать все, что о нем писали и говорили, все и дурное, и хорошее. И создать образ, в котором это хорошее и есть истина. Теневое неминуемо присутствует в человеке — в разных ситуациях мы ведем себя по-разному, — но для Грибоедова оно всегда было источником мучений. И потому он высок.

К.: Все же картина будет выстраиваться как развернутый эпизод жизни Грибоедова или как жизнеописание?

М.: Мне хотелось бы сделать фильм, который смотрели бы пятнадцатилетние, смотрели люди, которые не читали «Горя от ума» и не знают, кто такой Грибоедов. Мне хотелось бы сделать картину для всех, чтобы она была демократична, привлекла интерес к отечественной культуре через характер, через образ этого величайшего ума и таланта России.

Мы строим сценарий в виде воспоминаний древних, namного переживших нашего героя стариков, которые толкуют о тех или иных событиях в жизни Грибоедова, толкуют каждый на свой лад, а то, что мы увидим, будет разрушением услышанного. Человек, вспоминающий того, кто был выше, как правило, объясняет его поступки с высоты собственного представления о мире, исходя из своей широты мышления. В общем, в той или иной степени это будут воспоминания молчаливых о Чацком.

К.: Ваш фильм о Грибоедове — какой-то незаменимый и долго ожидаемый повод что-то сказать сегодняшнему зрителю?

М.: Бесспорно! Тут важна одна чрезвычайно принципиальная вещь. Очень часто в больших картинах масштаб создается тем, сколько чего

тебеблизкая цивилизация в природе. Тогда дикие лебеди небыли изумления, которые испытывает наш современник. Пусть будет и этнографическая правда, но заметят ее только зрители, а персонажи просто живут в естественной для них среде.

К.: В русской культуре известны неоднократные приближения к нашему герою. О Юрии Николаевиче Тынянове мы говорили. Из более близких — пьеса Сергея Ермолинского, книга Александра Лебедева. Значит, вы отказываетесь от всех версий, которые существовали до вас, выдвигаете свою, опровергая сложившуюся традицию?

М.: Разные эти версии не складываются в традицию. Они так и остаются разными версиями. Я такой традиции не знаю. Я знаю и хочу следовать русской традиции опоры на национальные культурные корни.

К.: Писавшие о Грибоедове последовательно проводили линию, отправной точкой которой послужила все та же пушкинская характеристика, игнорировать ее не мог никто.

М.: Да. Однако я надеюсь, и нам дано сказать свое слово.

К.: А кто намечен в исполнители главной роли? М.: Это тот случай, когда мы готовим спектакль, не имея в виду конкретного артиста. Персонажи прежних наших картин были лицами неисторическими. То, что писалось, можно было до какой-то степени подогнать под исполнителей. Здесь надо быть совершенно свободными от давления личности актера.

К.: А как вы определяете возраст героя? М.: Тут тоже есть сложность. Тридцать девять лет в девятнадцатом столетии — это совсем не то, что в двадцатом. Инфантилизм человечества прогрессирует, и мы до пятидесяти считаемся молодыми художниками со всеми вытекающими отсюда последствиями. Да и непонятных шестнадцатилетних Чавчавадзе выглядят по-другому, чем те же года сейчас. Поэтому нам бы хотелось, чтобы актер, который будет играть Грибоедова, был сдвинут в возрасте к началу жизни, чтобы по необходимости старить его, а не молодить, потому что молодение всегда выглядит беспомощным на экране. Мне кажется, в тридцать девять — в пору зрелости мужской, на пике и сил, и возможностей, и славы — более пронзительно прощание с жизнью...

К.: Никита Сергеевич, вы как-то говорили, что для вас фильм начинается с ощущения его как целого или даже отдельной какой-то сцены, подчас не выразимых словами...

М.: В ощущении можно и обмануться. Но если оно не от мозговых усилий, если ты шел к нему, впитывая в себя что-то неформулируемое, неосоздаваемое, как, предположим, запах горящих свечей в деревянном доме... Ведь, наверное, дома в прошлом веке по-другому пахли? Не надо меня понимать буквально, что вот, почуял запах горящих свечей, и далось ощущение фильма о Грибоедове. Это было бы очень просто и было бы неправдой и шамаством. То, о чем я говорю, — оно, понимаете, как талант, как слух — есть или нет, это нельзя вызвать в себе усилием воли: сел, напрягся и... Оно рождается от жизни, что ты проводишь с героями во времени, о котором хочешь рассказать, когда читаешь воспоминания, смотришь картины той эпохи, перелистываешь пожелтевшие странички, исписанные гусиным пером, когда видишь кляксу или подчеркнутые чуть не двести лет назад какие-то строки, когда открываешь книгу и находишь там засушенный цветок... Все это вызывает особенное чувство, но, как только начинаешь экранизировать его, оно теряет свою силу...

К.: И, однако, вспоминая «Рабу любви», вы говорили, что вот та площадь, освещенная солнцем, и два человека прощаются...

М.: ...все-все правильно! Касаясь Грибоедова, есть три, пожалуй, ключевые вещи. Во-первых, это детство. Где он начался, Грибоедов. Каждый из нас проживает два круга жизни. От рождения и до смерти в себе ребенка, когда опыт уже тяготеет над поступками. Любовь, страх, боль, отчаяние — дитя все испытывает в первый раз. И пусть это отчаяние вызвано потерей милой сердцу игрушки, а не близкого человека, но что от этого меняется? Для него-то это трагедия. И вот в первый раз маленький человек сказал: «Нет, так не будет! Будет так, потому что я считаю, что так справедливо!». В большинстве воспоминаний, даже тех, где о Грибоедове отзываются неслестно, отмечается, что для него было невозможно уступить, если дело шло о чести и о правде. Пусть этот первый миг истины увидит зритель — и сразу проявится натура.

Я представил себе его вернувшимся после тяжелой работы в Персию. Когда он вдруг с абсолютной, почти физической ясностью постиг, что «дым отечества нам сладок и приятен». Не знаю еще, как это выразить. Может, он просто обнимет дерево. Может, он вернется на масленицу, и будут катальные горы, и Москва, расправленная, морозная, с двухметровыми самоварами — Москва, а не Петербург, чопорный, официальный. Это вот чувство приехавшего домой хочется выразить не в разговорах — в ощущениях, попытаться найти образ счастья возвращения на родину. Это два.

Помните признание Грибоедова, что любовь выжила его, — он обуглился изнутри дочерью из-за любви, о которой мы не ведаем, что она и что. Но, мне кажется, импульсом «Горя от ума» не могло не быть ощущение человека, пережившего измену любимой. От этого не уйти в картину.

И, наконец, последнее — его гибель. Тут является концепция фильма, потому что мы считаем, что смерть Грибоедова не результат распри между мусульманами и христианами.



ми. Это следствие политического заговора, в котором участвовало и известное крыло в русском обществе во главе с Нессельроде, — через несколько лет он не остался в стороне и в роковые для Пушкина дни. Здесь и англичане, искавшие свои интересы и не желавшие уступать приоритета на Востоке. Здесь и конкретная партия войны, существовавшая в ту пору в Тегеране, во главе с Аллаяр-ханом. Он жаждал власти и надеялся получить ее через постоянные опустошительные войны между Персией и Россией.

К.: Скажите, пожалуйста, какая будет отводиться роль Булгарину и как вы вообще думаете обойтись с этой дружбой?

М.: В тех мгновениях, о которых мы говорим в картине, он попросту не присутствует. Булгарин творил легенду об обоюдной сердечной привязанности его и Грибоедова. Нет, дружба, действительно, была. Вот степень ее значительно преувеличена.

Зато в картине будут по-настоящему близкие нашему герою люди — Бегичев, Одоевский, Кюхельбекер.

К.: Хотелось бы, Никита Сергеевич, понять логику ваших художественных пристрасий. Вы как-то признались, что желание сделать «Обломова», как и «Неоконченную пьесу», у вас возникло из полемических соображений. И еще вы стремились, чтобы «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» были очень литературным фильмом. Насколько для вас существенно вот такая, заранее принятая установка?

М.: Если снимаешь картину, чтобы вступить в полемику, значит, тебя взволновала точка зрения, против которой хочешь выставить свою. Наша новая работа — это тоже попытка вступить в полемику, отстаивая своего Грибоедова из 1985 года. И если, идя по правде фактов, я теряю возможность воздействовать на зрителей, то для меня предпочтительнее пойти на какие-то изменения, даже трансформацию, стижу событий, но только с одной целью — достучаться до миллионной аудитории. Повторяю: почему мы уже год занимаемся материалом? Пусть в нашей версии будут какие-то спрессованные вещи, что-то сфантазированное, но мы знаем, где идем на нарушение, и идем сознательно. Ибо наше воображение, при всей его раскованности, все-таки не выходит за границы образа, основанного на понимании фактов.

К.: Тут мне ясно. Я хотел бы получить представление, чем вы руководствуетесь, когда переходите от одной картины к другой. Ведь уже существует какая-то последовательность ваших движения в режиссуре.

М.: Пока мне кажется, что я снимаю не разные, а одну длинную картину. И действуют в ней и персонажи Нонны Мордюковой из «Родни», и Обломов, и остальные. И если герои меняются, то они меняются вместе со мной, вместе с нами — с теми, кто делал фильмы. Это не значит, что я всякий раз хочу предстать перед зрителем иной какой-то гранью или показать — а вот я могу и так. Действует один генеральный стимул — поиски гармонии между человеком и окружающим его миром. Кто-то из наших героев, кажется ему, находит ее, кто-то нет — может, даже никто не находит. Но у нас нет картины, где бы не было персонажа, стоящего на распутье: как поступить — по совести или, скажем, по выгоде.

К.: Но вы же не можете не признать, что если картина строится на материале современном, она больше скажет сегодняшнему зрителю, как, например, «Родня».

М.: Не могу согласиться. На экране могут быть люди в медвежьих шкурах, а могут — нани механизированные современники, и первая картина окажется злободневной, а вторая — бесконечно отсталой и лживой. Мы довольно много об этом говорим. Выступал и я, кстати, на страницах «Советской культуры». Понимаете, существует киномиф. Он создан усилиями драматургов среднего прочного уровня и всех устраивает. Вроде бы герои их фильмов говорят на русском языке, вроде бы общаются, мы знаем интерьеры, метро — все про нас, но что-то вынуто, сердцевина какая-то, жилища правды. Человек должен узнавать не антураж, а себя. Если он в поступке экранного персонажа, пусть хоть Обломова, увидел свое сегодняшнее поведение или импульс к нему, угадал мысль, которая вчера посетила его, когда он ехал с работы в троллейбусе, — это и есть перекличка со зрителем. Хорошо, конечно, если одно совпадает с другим — современны и дух, и одежда. Есть такой термин — костюмный

технолог, но остаются вечные вопросы, и справедливость, и любовь остаются. Появиться ты живешь так, а не иначе, и какими были ходившие под этим небом до тебя?..

К.: Вы вызываете к исторической памяти?

М.: Да, к исторической памяти. Но и к чувству, которое доступно только тому, кто действительно отсюда вырос. Вы понимаете, о чем я?

К.: Прекрасно понимаю. Произошел невиданный социальный переворот, сопоставимый с огромным тектоническим сбросом. Справиться у любого о его родословной, и редкий знает ее дальше деда.

М.: Я же буду рад, если у молодого человека просто появится желание спросить, а кто был мой прапрадед...

К.: Спросить-то он спросит, да ни от кого не получит ответа.

М.: Если он задастся таким вопросом — кто был прапрадед, а не кто будет мой начальник, и даже не получит ответа, мне этого достаточно.

К.: Вы над сценарием с Адабашьяном работаете?

М.: Мы пишем вчетвером: Александр Адабашьян, с которым мы много работаем вместе, Ираклий Квирикадзе, замечательный режиссер и драматург, прекрасный писатель Юрий Лошиц, автор книг о Гончарове и Дмитрии Донском, и я. Что такое сценарий? Сколько-то страниц текста: диалоги, пейзажи... Потом кто-то должен все равно думать, где снимать, как строить декорации, сколькошить костюмов. Остальное изложено, чтобы удобно читалось и было напечатано в альманахе кинодраматургии. Все! Мы сейчас идем по новому для нас пути. Сценарий рождается параллельно с накоплением этнографических сведений и предметов, иконографии, архивных документов и т. д. Мы должны врать в картину изнутри, и тогда нам не придется, прорабатывая готовый сценарий, объяснять людям, чем скандал отличается от трюса. Вещи, быт, обычаи, странности, русские причуды, корабли — все сливается в единый мир, с которым сосуществует группа, к моменту съемок она в нем живет.

К.: Проводится эксперимент?

М.: Такой эксперимент проводится впервые. Мало того, что это интересно, это чрезвычайно важно для серьезной творческой работы.

К.: И организационно узаконено?

М.: Да, Госкино СССР пошло нам навстречу. Мы ведем тщательный дневник, чтобы выявить продуктивность метода, зафиксировать опыт.

К.: Но специалисты такого рода знаниями располагают — они давно накапливаются...

М.: Специалист разбирается, скажем, в типах ментиков. Но, как показывает практика, каждый режиссер, художник и т. д. подбирает для своей картины определенный комплекс составляющих. Если использовать уже накопленное, то все последующие картины должны быть выдержаны в стилистике предыдущих. А если нас по эстетическим соображениям не устраивает какая-то цветовая гамма?

К.: Но вы должны руководствоваться фактурологией, а она не меняется по желанию.

М.: Это так и не совсем так. Если мы нарядим артиста в то, в чем ходил Грибоедов, это будет нелепо выглядеть — панталоны заканчивались под грудью, а уж играть — совсем немисливо. Следовательно, надо прибегнуть к нарушениям, но знать, как.

К.: Как в киноклассике возникает равнодействующая разных индивидуальностей, которая выливается в картину?

М.: Вы наверняка наблюдали такую сцену: сидят несколько человек, беседуют, не задумываясь, хорошо или плохо им сидится, — значит, все нормально. Вдруг пришел кто-то новый и сел. И что-то сломалось. А произошло вот что: была атмосфера, было свое биополе, и прекрасный, может быть, человек, но с иным зарядом, все разрушил. То же самое — в группе. Вот появляется иногда работник. Вроде бы все делает хорошо, а не складывается. И он уходит. Значит, не создан для этой атмосферы. Просто они несовместимы. Так вот, у нас в группе собрались единомышленники и единовещующие. Ничто не тянется про себя — все выносится на общий разговор, чтоб не копилось раздражение. И спорт, конечно, помогает, мы им занимаемся сообща.

К.: Как-то вы сказали, что самое сложное — прорастить в себе непростой характер. Как происходит это прорастание?

М.: Роль делается не за столом: уткнувшись в текст, ее не осилишь. Когда мы работали над Платоновым, над Обломовым, мы уезжали в Пущино вместе, жили, разговаривали, пили чай, гуляли, читали Бунина или еще что-то из старой России, об удачном укладе. Я старался не форсировать, ибо, если нажать, актер может все сыграть на технике. Получится, может, даже неплохо, но неправда. Он станет мне показывать, как это нужно делать, но не будет жить. Жить ролью — тут необходимо время, необходимо, чтобы она поднималась спокойно, в специально созданных для актера условиях, если хотите, даже и бытовых.

К.: Вы не раз прокламировали свой рабочий принцип — отражение сильнее луча. Объясните, пожалуйста, поподробнее суть этого принципа и как он воплощается на экране.

М.: Не нужно быть режиссером, чтобы снять порнографический фильм. Достаточно найти двух партнеров, которым не стыдно заниматься любовью перед камерой. И таланта никакого не нужно. Передать же зрителю ощущение высокого чувства между мужчиной и женщиной — тут требуется искусство. То, чего не наблюдаем впрямую, а постигаем с помощью нашего воображения, намного сильнее и индивидуальнее — ведь перед мысленным взором

ты — сейчас было некуда. Актеру неохотим режиссер, даже очень хорошему. Для меня же необходимость появиться в собственном фильме всегда была Голгофой. Пока стоишь за камерой, ты — режиссер. А войдешь в кадр...

К.: Я заметил, что другие режиссеры почему-то все время поворачивают вас в русло отрицательного обаяния. Атерски это интересно, по-человечески же, наверное, не всегда бывает приятно?

М.: Отрицательные персонажи обычно сочнее. Положительный герой часто просто неживое существо. Исключения редки. Чехов писал: у меня нет ни ангелов, ни злодеев, я рассматриваю человека в единстве противоположностей. А что порой предлагается в качестве современных положительных? На телевидении, например, они мигрируют из сериала в сериал, размыкаясь поочередно. Можно начать смотреть картину с любой части и так же на любой кончить. Все эти ширпотребные ленты можно склеить в одну, и, уверю, через пять дней на девятый зрители не поймут, что смотрят.

К.: В «Неоконченной пьесе для механического пианино» вы взяли незрелое произведение юного Чехова, чтобы обеспечить себе волю, свободу движения в картине, и пытались сделать ее такой, какой бы она была, если бы к ней был причастен сложившийся Чехов, классик.

М.: Я думаю, что экранизировать нужно не произведение, а автора. «Безотцовщина» — незрелая пьеса, написанная в семнадцать лет, но в ней находим зерна всего будущего Чехова — и «Иванова», и «Дяди Вани», и «Вишневого сада». Там всюду разбросаны бриллианты. Это, во-первых. Во-вторых, нам помогает сам автор — своими записными книжками, своей жизнью, письмами его и к нему. Мечталось, чтоб сквозило, что мы сделали, был виден сам Антон Павлович, каким его себе представляем, — я продолжаю то, с чего начиналась наша беседа. Это касается и Обломова. Гончаров хочет, чтоб любил Штольца, а сам обожает Илью Ильича. И того никак не спрятать. Он говорит правильные слова про то, что нужно не лежать, нужно работать, и Штольц подтверждает их своим примером, но сам-то Гончаров никогда не жил жизнью Штольца! Лучшие странички романа относятся к Обломову, к его детству, отношению с Ольгой. Когда читаю страничку о Штольце, скажем о его заграничном путешествии, я, в общем, их пробираю, не отдаю душевно. Да простят меня гончароведы! Говорю только о собственном опыте. Впрочем, взял библиотечную книгу и увидел, как зачитаны одни странички и как пролистаны другие. И это не случайно. В «Нескольких днях» мы экранизировали не роман Гончарова, двигаясь по его фабуле, хотя внешне было именно так, а добивались, чтоб через наш фильм, как сквозило его прозу, проглядывало — тот же случай, что и с Чеховым, — лицо Ивана Александровича Гончарова.

К.: Почему, снимая «Пять вечеров», вы создавали иллюзию дистанции между не столь далеким временем и нынешним?

М.: Объяснение чисто эмоциональное. Чеховское время — конец прошлого века. Кто это помнит сейчас, кто знает реально? Я воссоздаю его таким, каким оно мне кажется. Мир пятидесяти шестого года так близок! Если начну фальшивить и подгонять под свои представления, пусть и интересные, мне не простят люди, которые тогда уже жили на свете. Я потеряю их уважение, доверие. И все утратит смысл.

К.: Вам была нужна в «Пяти вечерах» ностальгическая нота?

М.: Обязательно. Такое чувство неминуемо в человеке, который смотрит картину и вспоминает себя двадцатипятилетней давности. Тут мы получаем в актив его эмоциональную, чуть ли не биологическую память. Он был в ту пору и моложе, и красивее, и здоровее было лучше. Зрительское восприятие обогащается индивидуальным опытом.

К.: Никита Сергеевич, а в картине «Без свидетелей» что для вас было важно?

М.: Что делать, если в ленте нет природы, солнца, полей, звука рек, птиц? Если нет музыки, постоянно сопровождающей действие, если не за что держаться? Надо углубиться в суть происходящего.

К.: В психологию?

М.: И в психологию. Для всей нашей группы это была очень важная картина именно из-за ее аскетичности. А для меня — особенно. Теперь я убежден: каждый художник время от времени должен проводить такую диспансеризацию. Чему учит практика кинорежиссуры? Она в основном учит, как выйти из положения и как обмануть зрителя. Пусть это странно звучит, но это так. Постановщик создает иллюзию, в которую зритель должен поверить. И если он заранее знает, какими средствами этого добиться, надо отказываться от нажитого.

К.: Но вместе с тем, когда вы были неопытны в «Своем среди чужих», то занимались прежде самоуверждением, которое для искусства, на ваш взгляд, и я с ним солидарен, вредно. В то же время вы располагали той степенью свободы, что потом была утрачена, поскольку знание умножает скорбь.

М.: Правильно. А как это расходится с тем, что я сейчас сказал?

К.: Не расходится. Значит, когда вы сейчас, во всеоружии опыта проводите названную диспансеризацию, отказываясь от всего нажитого, то как бы снова обретае ту, утраченную свободу, — можно это так истолковать?

М.: Можно. Хотя отказываюсь не для того, чтобы больше никогда к этому не возвращаться, — чтобы понять истинную ценность накопленного...

Павел СИРКЕС.

Фото О. Иванова (ТАСС).