

Андрей Михалков-Кончаловский: Все прихоти звезды — закон. Пока она звезда

нач. кин. — 1967 —
зав. — с. 7.

Трудно поверить — Андрону Кончаловскому шестьдесят лет. Возраст, конечно, не старческий, однако достаточный, чтобы подвести промежуточные итоги. Все-таки тридцать пять лет творчества, сделано немало. Курсовая работа во ВГИКе — короткометражка "Мальчик и голубь". Диплом — "Первый учитель". А дальше — "Дворянское гнездо", "История Аси Клячиной", "Дядя Ваня", "Романс о влюбленных", "Сибириада". Потом пошли ленты, снятые за рубежом, фильмы совместного производства: "Возлюбленные Мари", "Поезд-беглец", "Дуэт для солиста", "Стыдливые люди", "Гомер и Эдди", "Танго и Кэш", "Ближний круг", "Курочка Ряба" и наконец телевизионный четырехсерийный "Одиссей". К этому нужно прибавить несколько написанных в одиночку или в соавторстве сценариев, постановки "Чайки" Чехова в парижском "Одеоне", опер Чайковского "Евгений Онегин" и "Пиковая дама" в "Ла Скала", не забыть и о том, что сегодняшний юбилей — главный режиссер-постановщик музыкального представления "Наша древняя столица" на Красной площади 5 сентября.

На пресс-конференции по поводу московской премьеры "Одиссея" председатель Союза кинематографистов России Сергей Соловьев, помимо соответствующих моменту слов, счел нужным подчеркнуть, что Андрей Сергеевич Михалков-Кончаловский первый и пока единственный российский режиссер, который снимает в Голливуде. Когда неординарность такого обстоятельства признается не просто председателем СК, но и известным режиссером, хочется узнать о нем поподробнее. Так что наш разговор с Кончаловским начался именно с этого.

— Андрон, во времена, когда любая поездка советских людей за границу была событием, а уж выезд для постоянной работы в капиталистическую страну практически исключался, от наших кинорежиссеров, актеров, сценаристов можно было услышать: пустили бы нас за рубеж, уж мы тогда всем показали, как умеем работать. И Голливуду в том числе. Часто называли даже имена известных актрис и актеров, которые якобы приглашали иностранные кинофирмы, сулили вроде бы очень заманчивые контракты, но их не выпускали из страны, из-за чего жизнь талантливейших людей разминувшись с мировой славой. Но вот сейчас можно уехать и в Европу, и за океан, устраиваясь там на работу, снимая и сниматься, однако не едут. Почему наши таланты не востребуются Западом?

— Если коротко, то прежние смелые заявления наших кинематографистов, будто они могут удивить Голливуд, стоит им только туда попасть, порождены иллюзиями. А реалии довольно суровы: Запад принимает только тех, кто ему нужен. И в этом отборе существует определенная специфика. Хорошо приживаются там спортсмены, балетные люди, музыканты, ученые, потому что по своему характеру эти профессии как бы интернациональны. Что же касается режиссеров и актеров, то тут трудно быть интернациональным. Нельзя просто приехать в чужую страну и снимать или сниматься с ними. Для режиссера, помимо того, что надо знать язык, нужно нать жизнь страны. А чтобы нать жизнь, нужно в стране пожить.

Кроме того, нашим режиссерам там делать нечего. Как это объяснить? В Голливуде живет, пожалуй, больше тысячи режиссеров. Снимают — тысячи. А тех, кто снимает все время, постоянно, когда хочешь — как человек десять, ну двадцать. И все. Остальные — безработные. Причем это профессиональные режиссеры, отлично говорящие по-английски, готовые иметь любую сценарий, только дайте... И когда туда приезжает режиссер из России со своими идеями, своими принципами, концепциями, капризами типа "сценарий такой — не такой", ему, естественно, отвечают с порога: "Да пошел ты... У меня под окном очередь стоит репких ребят, готовых на все и без претензий". Колоссальная конкуренция! Поэтому всем желающим пробиться в Голливуде я советую: будьте готовы на все. Скажут, сними фильм по телефонной книге — снимай. Докажи, что ты и это можешь. А если заранее настроен устанавливать свои принципы — сиди дома.

— В 1979 году твой четырехсерийный кинороман "Сибириада" на Каннском фестивале получил Специальный приз жюри. И как-то так тихо и без шума ты остался во Франции. Предлог был достаточно основательный: жена — француженка, ваша общая дочь родилась в Париже, вполне естественно, что отец семейства захотел быть вместе с ними. Но я помню, как еще во время съемок "Сибириады" ты говорил, что уедешь работать на Запад. Честно говоря, это походило на браваду, но особенно верилось. Ан нет: действительно уехал и пропал чуть ли не на год. А потом неожиданно объявился в Голливуде. Что произошло? Не прижился в Европе? Ведь она все-таки ближе нам по менталитету, чем Америка.

— В Европе я написал три сценария, но не смог найти денег на съемки фильмов. А денег мне не давали, потому что решили, будто я агент КГБ. И, наверное, эта мысль пришла кому-то в голову потому, что я не был диссидентом. Тогда из России на постоянное жительство выезжало два рода людей — или чекисты, или диссиденты. Правда, ездили еще туристы, но эти на время. А я уехал надолго и жил как бы сам

по себе, значит, не был туристом. Я не ругал свою страну и публично не жаловался на советскую власть, выходит, не был диссидентом. Остается третий вариант — чекист. Раз так — не надо с ним общаться.

— Но у тебя были фильмы, которые вызвали неудовольствие властей. "История Аси Клячиной" вообще на двадцать лет улеглась на полку. Сложная судьба была и у "Андрея Рублева", сценарий которого ты писал вместе с Тарковским, так что в твоём творчестве можно было усмотреть и критическую направленность. К тому же твои ленты не раз отмечались премиями на международных фестивалях. Явно их делал режиссер, а не чекист.

— Нет-нет-нет. Тогда это не имело принципиального значения. Тогда имело значение только то, какая у тебя идеологическая направленность. Четко обозначенная. Потому что в те времена все было разделено: два мира, две системы.

Короче, мне не хватило совсем немножечко, чтобы снять фильм. Сценарий я написал еще в Союзе, и Симона Синьоре хотела поначалу дать денег. Но ей кто-то нашептал, что я приехал из России, чтобы подорвать капитализм, а социализм она терпеть не могла, поэтому просто слиняла.

— Понятно. Итак, в 80-м ты оказался в Америке. Но первый твой полнометражный фильм "Возлюбленные Мари" снял в Голливуде только через четыре года. Чем ты все это время занимался?

— Чем занимался... (вздыхает). Во-первых, торговал икрой. Самым примитивным образом. Я не мог торговать ею оптом, а без с собой из дома (в Советский Союз приезжал тогда регулярно, на Рождество, к маме — такова была традиция семьи) большую банку икры. В Москве она стоила в долларовом исчислении долларов 50, а в Америке — 2000. На разнице можно было прожить пару месяцев. Потом еще, когда я туда приехал, со мной заключили контракт на написание сценария. Небольшой, правда, но тем не менее. Он никогда так и не осуществился, но я получил какие-то деньги, которых хватило еще месяца на три. Так что жизнь была достаточно... не могу сказать трудная — это другое понятие — она была жесткая. Но очень интересная.

После некоторого времени пребывания в Америке меня взяли на работу в Пепердайн — маленький университет, расположенный в Голливуде, где я начал преподавать местным студентам кинодраматургию. Представь, они меня слушали. Я говорил тогда на ломаном, безумном английском языке, и на моих лекциях студенты просто подышали, катились со смеху. Им было очень весело. Свои лекции я сопровождал показом собственных картин, анализировал их. Вот это им было интересно. Правда, деньги платили мизерные — хватало только на то, чтобы рассчитать-ся за комнату, а на еду уже не хватало. Для этого надо было икру продавать.

Случались моменты отчаяния, ощущения, что пропадаю. Представь, мне 43 года, столько уже снял, столько знаю, но ничего здесь не могу делать. Хотя умом я понимал, что это необходимый процесс, для того чтобы оценить свои силы, осознать, что ты на самом деле, чего стоишь.

— Можешь рассказать о какой-то конкретной ситуации этого стрессового периода?

— В самом начале моей карьеры

в Голливуде я пришел к одному тамошнему продюсеру наняться на работу. Назвал себя. "Как же, как же, — говорит он, — я слышал вашу фамилию. Вы из Турции". Ну, думаю, сейчас я тебе врежу. "Нет, — говорю, — я не из Турции, я из Афганистана. Я там снял фильм об овцах, получил за него "Оскара". — "О, это очень интересно, будем сотрудничать".

Он все принял за чистую монету. Кто я, что снимал, ему было наплевать, а вот "Оскар" заработал сразу. С человеком, который получил "Оскара", можно делать бизнес. И чтобы в свою очередь произвести на меня хорошее впечатление, он похвастался, что довольно хорошо знает советское кино. Смотрел "Доктора Живаго", "Николая и Александру" — о русских царях и Распутине, "Братьев Карамазовых" с Юлом Бринером и еще в тридцатые годы видел фильм о советской чекистке с Гретой Гарбо. "Ничо-ка" назывался. Вот такой знаток советской кинематографии.

— Ну а денег-то он тебе дал?

— Ничего он мне не дал. Послушал с интересом, сам рассказал довольно забавные вещи — и все.

— А кто первый дал? Тут ходили слухи, что Шерли Мак-Лейн вроде бы уговорила своего брата, крупного продюсера, помочь тебе. Поспоспоспосовал?

— Да нет. Там это исключено. Вообще мое общение с Шерли строилось совсем не на том, что она может помочь мне устроиться с работой. Она мне просто нравилась. То есть это были не такие знакомства, чтобы рассчитывать на деловое сотрудничество. На Западе все строится на иных связях. Есть как бы члены определенной клуба, своего рода номенклатура, есть взаимосвязи внутри этого неформального образования. И пока ты сам не докажешь, что способен на что-то крупное ничего не случится. Хотя у определенных очень крупных звезд бываю прихоти, и они могут своих приятелей утвердить режиссерами на фильмах со своим участием.

— Актеры утверждают режиссеров? Не наоборот?

— Смотря какие актеры. Самые крупные звезды — да, выбирают себе режиссеров.

— Кто тебя выбрал на первый твой американский фильм?

— Если говорить о самом первом, то он был без звезд. На мой первый получасовой фильм меня выбрало местное общественное телевидение, образовательный канал. Они посмотрели мои прежние фильмы и в 1982 году предложили снять маленькую новеллочку под названием "Сломанное вишневое деревце". Моей работой остались довольны. Но главное — эта короткометражка дала возможность показать, что я могу снимать по-английски.

— Затем был первый полнометражный фильм в Америке — "Возлюбленные Мари" с Настасьей Кински в главной роли. Кто дал на него деньги?

— Была такая американская фирма "Кэнон Груп", которой владели израильские, довольно легкомысленные люди. Они давали деньги Бог весть кому, в том числе и мне. Уверен: другие на их месте так бы не рисковали. Но в мою пользу были два фактора. Во-первых, Настасья Кински знала снятые мною в Союзе фильмы и они ей очень нравились. Она и сказала: пусть меня снимает Кончаловский. Это было очень важно, так как она была молодой, но уже знаменитой. Ее фотография появилась на обложке журнала "Тайм", что означало: ее признали очень большой звездой.



Второй немаловажный фактор — то, что сценарий по повести Андрея Платонова "Река Потудань" я написал сам еще в Париже и думал делать картину с Изабель Аджани, но в тот момент не нашел денег. Понятно, что как автор сценария я лучше других чувствовал материал. Так что выбор Настасьи Кински был достаточно логичным.

Естественно, мне пришлось во многом отступить от первоисточника. Фильм снимался в Америке, и нужно было, чтобы происходившее на экране понимал местный зритель. Вот и герой картины не русский солдат, который возвращается с нашей гражданской, а американский, пришедший со второй мировой войны. Правда, действие происходит в славянской среде, в югославской общине маленького городка, хранящей православные традиции и обычаи.

— Ты доволен конечным результатом?

— По-моему, фильм получился вполне удачный. Особенно если учесть, что милые израильские Менахем Голан и его кузен Йорам Глобус хоты и дали деньги, но очень маленькие и бюджет картины был нищенский при очень жестких сроках. Однако даже такие условия были для меня подарком судьбы.

Кстати, и Настасья там по-новому раскрылась: после этой роли ее "цена" возросла со ста пятидесяти тысяч долларов до трехсот тысяч.

— Актер в Голливуде — что это такое? До нас доходят легенды о бешеных гонорах, о каких-то скандальных историях. Ты наблюдал их вблизи, на съемочной площадке — какие они?

— Актер в Голливуде — это в основном безработный человек. И если он занят сейчас в каком-то фильме, то он панически боится, что завтра этой работы может лишиться. Этот перманентный испуг заставляет его выкладываться до конца.

— С нашими их сравнить можно?

— Нет. У нас другая психология. У нас нет такого настроя, нет такого ощущения — если не буду сниматься, умру с голоду. Бешеные заработки там у единиц, зато 99,9 процента молодых актеров подрабатывают официантами. Те, что постарше, стараются найти какое-то еще занятие — и ждут когда им выпадет роль. Все они состоят в актерской гильдии, которая защищает их права, в частности, следит за тем, чтобы снимающимся актерам платили гонорар не меньше определенной суммы. Если ты не звезда, то при завершении картины обязательно делаешь подарок режиссеру, дабы

он тебя запомнил. Я, например, всегда получал и до сих пор получаю подарки от артистов. Какие-нибудь серебряные вещицы с гравировкой "Дорогому Кончаловскому". Не забудьте меня. Такой-то." Мол, надеюсь, что вы дадите мне какую-нибудь маленькую рольку в следующем фильме. Понятно, такие гравировки делают артисты, которые перебиваются, для которых даже крошечная второстепенная роль — счастье. А больших звезд — раз-два и обчелся. Да и сгорают они быстро, поэтому и стараются заколотить побольше денег, пока не вышли в тираж. Это очень точно просчитанная, отлаженная система. Сначала идет раскрутка актера или актрисы. Подробнейшим образом описываются быт, нрав, скандальные истории — все, что может заинтересовать зрителя, поставить его пойти в кинотеатр. И пока звезда на подъеме, ее капризы убаюкают беспрекословно. В контракте самым подробным образом перечисляется, что должна обеспечить кинокомпания во время съемок. Откуда, допустим, будут привозить на самолете еду. На каком частном самолете эта звезда будет летать, потому что большая звезда не может летать на коммерческих авиалиниях, только на частных. И с нею будет еще 5 — 6 личных секретарей да еще человек 20 obsługi. В контракте могут быть пункты о том, что компания должна на время съемок предоставить звездке врача-диетолога или ухаживать, к примеру, что Демис Мур moet голую только водой "Эвиан". Короче, все прихоти звезды — закон. Пока она звезда.

— А каково режиссеру, снимающему звезду? В картине "Танго и Кэш" у тебя был занят Сильвестр Сталлоне...

— Сталлоне имеет свою специфику: он стесняется эмоциональных вещей. Его надо долго раскачивать и убеждать, что он будет выглядеть гораздо лучше, если сыграет тоныше, лиричнее.

— Он на это шеп?

— До определенного предела. Он профессионал и точно знает, как его надо снимать, точно знает с какой точки, куда поставить свет, где должна быть камера, чтобы он хорошо выглядел.

— То есть без всяких тонких переживаний по системе Станиславского?

— Все разговоры о системе Станиславского на него не действуют.

— Если фирмы ориентируются на систему звезд, то, значит, и режиссеру приходится подчиняться этой данности, принимать на какие-то роли не тех актеров, каких он хотел бы, а тех, кто по мнению компании, обеспечит прокатный успех?

— Бывают исключения, когда киностудия полностью доверяется в этом деле режиссеру. Но таких режиссеров действительно великих мастеров в Голливуде не больше, чем пальцев на одной руке. К сожалению, я в их число не вхожу. Обычно же подбор актеров зависит не от тебя. Например, компания, в которой я снимал "Одиссея", утверждала каждого актера. Я мог только предлагать.

— Всех предложенных тобой утвердили?

— Нет.

— Кого не утвердили? Кого заставили взять помимо твоей воли?

— Сейчас на эту тему я говорить не хочу. Скажу лишь, что пришлось отступать, идти на компромисс.

— Но ведь страшно неудобно снимать не того, кого ты хотел. Когда ты видишь в этой роли другого человека.

— Конечно, это мало приятно. Но на то я и профессионал, чтобы выходить из трудных положений.

— А эти навязанные студией актеры чувствовали, что они не твои?

— Нет. Этого нельзя допускать.

...Мы еще долго говорили, вспоминая далекий 1968 год, когда наши пути пересеклись на Центральной студии телевидения, располагавшейся тогда на Шаболовке. Мы сличились сценаристами-режиссерами на договоре при молодежной редакции. Если расшифровать столь красиво звучащие должности, то получится, что мы выезжали с кинооператорами на всякие спортивно-культурные события, происходившие в столице. Снимали и, пока в лаборатории шла проявка негатива и печатание позитивной пленки (видеомагнитофонов тогда еще не было), быстро писали как бы сценарии, по которым монтажники клеили наши короткометражные "фильмы". К вечеру вся эта кинопродукция (ну и халтура же была, доложу я вам) была готова к показу в информационной программе.

Самые радостные дни — когда раз в месяц выплачивали гонорар. Получив деньги, мы спускались в Парк имени Горького, где на берегу Москвы-реки работал в те времена ангароподобный бар. Там подавали боковое чешское пиво, горячие шпикачки со сладкой горчицей и с пылу-жару рогаляки. Эти праздники живота мы могли устраивать с наших хлипких гонораров только раз в месяц, потому они и поныне помнятся со всеми подробностями. Я мыкался тогда по Москве без прописки и жилья, без постоянной работы. Мои проблемы были понятны и объяснимы. А у Андрона ситуация была, на мой взгляд, совсем нелегичная. Окончив Центральную музыкальную школу и музыкальное училище при Московском консерватории, он сходу поступил в саму консерваторию по классу фортепьяно. Вместе с ним у Льва Оборина учились тогда Владимир Ашкенази и Наум Штаркман, еще несколько парней, чьи имена стали впоследствии знаменитыми. И вот при такой завидной, казалось бы, ситуации, Андрон неожиданно бросает все и становится сценаристом-режиссером на телевидении к величайшему огорчению родителей.

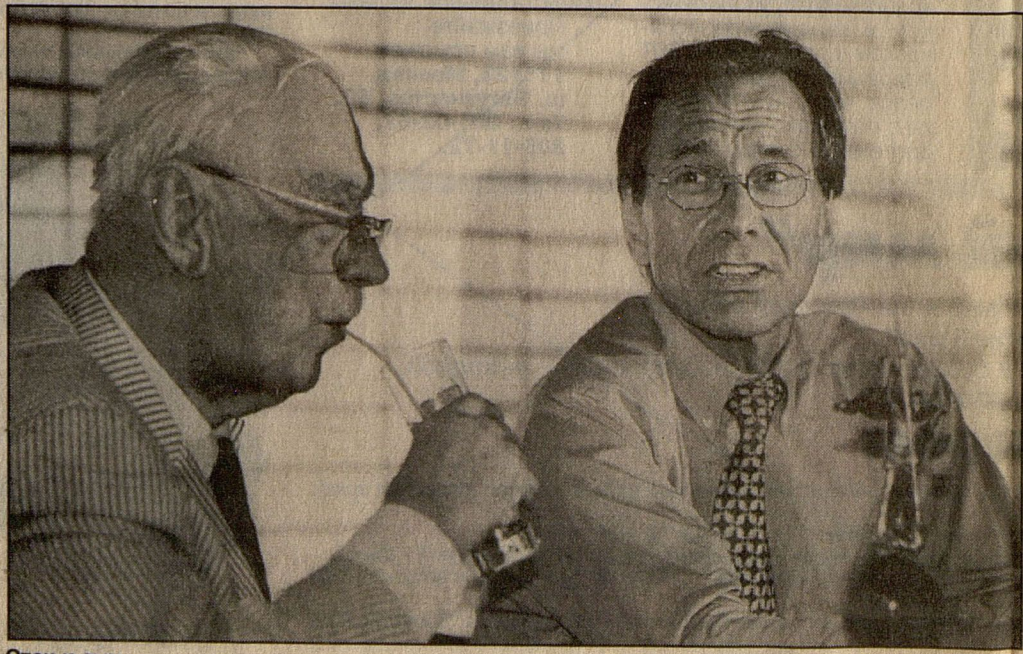
Разомлев от чешского пива, я однажды поинтересовался, что это ему ударило в голову так резко изменить размеренный ход жизни.

Ответ был не особенно понятен, но поразил.

— Понимаешь, чтобы стать выдающимся пианистом — а не выдающимся вообще становиться не стоит, — надо обладать тремя обязательными качествами: иметь отличный слух, способности интерпретатора и хороший исполнительский аппарат — пальцы. У меня они коротковаты, поэтому некоторые вещи я просто не смогу исполнить.

Может, я чего-то не так уловил (разговоры под пивко всегда страдают неточностями), но о трех условиях помнил отлично все эти двадцать девять лет. И когда теперь слушал рассказ о его жизни, все время думал о других трех условиях успеха — не в музыке, а в кино. Есть хороший сценарий, есть талант, чтобы снять хороший фильм, но раньше могло не оказаться разрешения Агитпропа или чиновника из Госкино, а сегодня может не быть благосклонности денежного мешка, желающего на твоём фильме заработать лишний миллион. И сколько же потеряно из-за этого времени, сколько не снято картин...

Встречался Леонид ПЛЕШАКОВ.



Отец и сын.