

— Вы учились в Московской консерватории. Закончили ли вы ее?

— Нет. Нет, я ушел из консерватории, потому что хотел поступить во ВГИК. Это было искушением, зовом. Мне всегда казалось, что в кино я смогу полнее высказать себя. В музыке я чувствовал себя несвободным.

— Вы, как и позднее ваш брат Никита, учились во ВГИКе в мастерской Михаила Ромма.

— Михаил Ромм был замечательным человеком. Очень молодым по духу и независимым. Но все-таки в каком-то смысле его время, его «звездный час» были уже позади. Я говорю о его фильмах эпохи Сталина.

В то время мы знакомились с фильмами Курасава, Бергмана, Бюньозля, Годара, Брессона. Это были незабываемые потрясения, открытия мира. Мы с Андреем Тарковским, он был моим другом, собратом по духу, разделявшим со мной восхищение перед А. Ламори-сом, бывшим моей первой любовью, считали этих больших мастеров тоже своими учителями.

Писать я начал довольно рано. С Андреем Тарковским я работал совместно как сценарист. Эта работа давала мне мои первые самостоятельные деньги. Я был очень рад и гордился этим. Когда мы писали сценарий «Андрея Рублева», я был еще студентом.

— В вашей дипломной работе «Мальчик и голубь» впервые снялся Николай Бурляев, впоследствии сыгравший Ивана у Тарковского.

— Да, я начал снимать его первым. Я был также и вторым сценаристом «Иванова детства», хотя в титрах указан только Тарковский.

— Расскажите, как вы работали совместно с Тарковским?

— По-моему, мы дополняли друг друга. Я нуждался в ком-то, кто спускал бы меня с облаков на землю. Он — в то время — не мог четко высказать, сформулировать свои идеи. Мы написали с ним совместно три сценария. Позднее мы разошлись с ним в понимании эстетики. Эстетика являлась в то время почти политической. Я говорю о времени после «Андрея Рублева». Я работал над «Асей-хромоножкой» в то время, когда он снимал «Рублева». «Асю» запретили, и я взялся за экранизацию классиков.

— Было ли «Асино счастье» сразу же категорически запрещено?

— Сначала было указание сгладить остроту. Но я не представлял, как рассказать эту историю иначе, в другом стиле. К тому же там не было ничего особенно антисоветского. Такой простой, маленький фильм.

— Работа мастера.

— Я рад это слышать. Но я думаю, что это в общем-то легкий, маленький свободный полет. Я хотел сделать фильм о живых, подлинных людях. О жизни послевоенного села. Без прикрас и лакировки. Я изменил тогда несколько сцен, что-то сократил. Но это не помогло. Позднее я восстановил фильм в его первоначальном варианте.

— Как вы чувствовали себя в роли режиссера запрещенного фильма?

— Я не был напуган. Это считалось хорошим тоном, иметь один запрещенный фильм. Человек становился чуть ли не героем.

Какое-то время я был окружен ореолом жертвы. Но мой отец был ответственным функционером. Поэтому в глазах

либералов я выглядел несерьезно. Что бы я ни предпринимал на свой страх и риск, они говорили: ну да, он может себе это позволить так «пошалить», ведь его отец — Сергей Михалков! Функционер, коммунист, но больше на словах. Человек, всегда всего опасавшийся, так как происходил из аристократической семьи, приближенной к царю. Он разменял свой талант писателя, продал его, став политиком от пера. Тогда я из протеста взял фамилию матери, так как не хотел носить его имя. Никита не так пострадал от общественного предубеждения, может быть, потому, что времена уже изменились.

— А разве с «Первым учи-

Увидел по телевизору срочно улетавшего в дни путча из Шереметьева кинорежиссера Андрея Кончаловского. На вопрос «Почему он уезжает?» он честно ответил: «Боюсь». Естественно, он хотел оказаться поближе к своей семье. И я с грустью понял: для него дом — не здесь. Там. Я всегда с интересом следил за его творчеством, а сейчас как-то потерял его из виду. Надо бы писать о Кончаловском не только в связи с ЧП, но находите!

Ю. ГУРЬЯНОВ.

Московская область.

За полтора месяца до нашего ЧП в Мюнхене (ФРГ) было совсем другое событие — кинофестиваль. И там в центре внимания были Н. Михалков и А. Кончаловский. Шли их фильмы — числом 24! Пресса писала, что в кинематографе не так уж часты случаи, когда равно известными становятся родные братья, тем более что наших развела судьба: один снимает в Москве, другой — в Голливуде.

Чтобы поклонники А. Кончаловского не теряли его из виду, предлагаем фрагмент интервью, данного им немецкому журналисту Клаусу Эдеру в период подготовки к Мюнхенскому фестивалю.

Андрей Кончаловский:

«Я Б НИКОГДА НЕ СМОГ ЗАБЫТЬ ОТЧИЗНЫ»

Культура. - 1991 - 26 окт. - с. 5.

телем» у вас не было трудностей?

— Этот фильм некоторое время бойкотировали киргизские власти. Коммунистическая партия Киргизии обратилась к Суслову с просьбой запретить фильм. Чингизу Айтматову потребовалось больше года, чтобы защитить фильм. Киргизы особенно напирала на то, что я изобразил их дикарями. Они говорили, что фильм — антикиргизский, а следовательно, и антисоветский.

Сценарий этого фильма сильно отличается от повести Айтматова. Он написал либеральную, социалистически-реалистическую историю. У меня же рассказ не о милом человеке, а о фанатике. Как у Курасава. Надо сказать, что писатель проявил себя тогда настолько мудрым, что не мешал моей работе. Более того, поддержал меня.

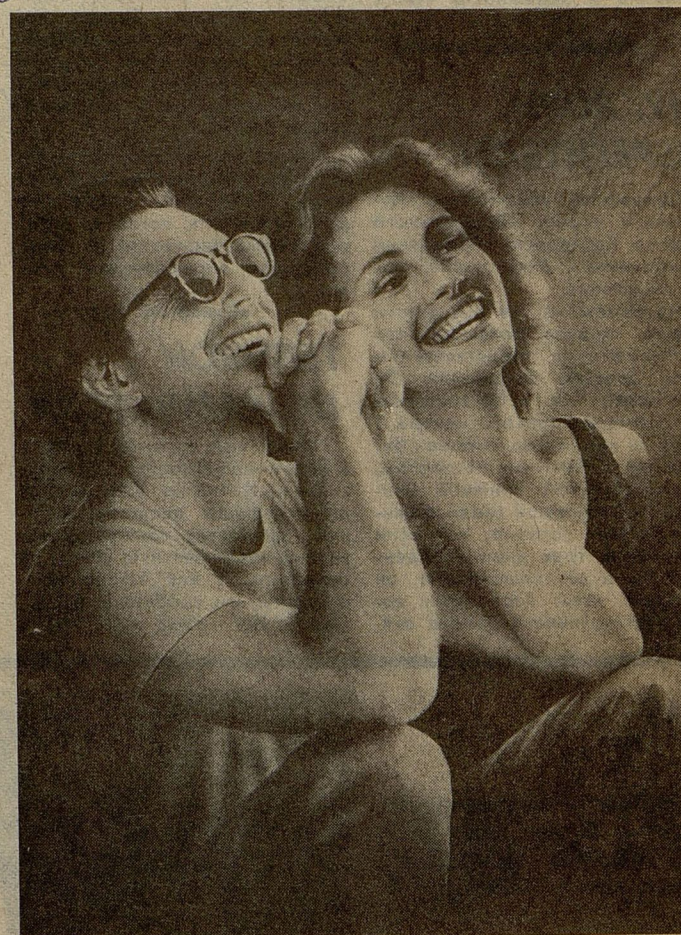
— После запрета «Асиного счастья» вы «ушли» в классику. Избрали безопасный путь!

— Да, я ушел в классику. Потому что очень хотел работать. Я был сыт по горло всеми этими передергиваниями с первыми фильмами. К тому же я хотел сделать что-то стилистически другое.

— Как вы подбирали актеров в ваши литературные экранизации? В «Дворянском гнезде» играет Беата Тышкевич...

— Я думал, она больше всех подходит на роль аристократки. Мы были уже давно знакомы, дружили. Но на съемочной площадке я ее порядочно терроризировал. Ирина Купченко дебютировала у меня. Она была тогда еще студенткой. Когда она пришла впервые, я долго разглядывал ее, не произнося ни слова. «Так я могу уйти?», — спросила она наконец. «Нет», — ответил я, — подождите. У нее были такие чудные голубые глаза, огромные, глубокие. Она прекрасная актриса. Может быть, одна из лучших.

Иннокентия Смоктуновского я как-то встретил на улице. И пригласил на роль дяди Вани. Мы давно не виделись. Был момент, мы с Тарковским хотели пригласить его на роль Рублева. Он должен был тогда сделать выбор: играть Рублева или Гамлета у Козинцева.



Он выбрал Гамлета. Мы были очень обижены. Но нашей дружбе это не помешало.

Для меня это был тогда интересный и сложный период. Я был влюблен в французскую Машу Мерил. Ради нее готов был на все. Готов был эмигрировать. Жить в Париже. Это был невероятный 1964 год. «Дворянское гнездо», так сказать, сублимировало мои неисполненные мечты.

— А через десять лет вы открыли в России какой-то новый, особый стиль. Ведь «Романс о влюбленных» — это мелодрама и...

— И к тому же «мыльная опера». Действующие лица говорят в стихах. Это повесть о тех, кто умирает из-за любви. Я буквально влюбился в эту вещь. И все время думал, как

я могу это поставить, чтобы это звучало, обрело плоть и кровь. Для меня это был трудный фильм. Идея была неплоха. Но фильм был снят в тяжелое время. Мы не могли говорить открыто о наших проблемах.

— Вы родились в 1937 году. Часть вашего детства и юности прошла под знаком сталинизма.

— Да, мне было 16 лет, когда Сталин умер.

— Легло ли это каким-то отсветом на вашу жизнь?

— Наша семья была привилегированной. Мой дед по материнской линии был известным художником, который жил, правда, как на необитаемом острове, в своем замкнутом мире. Он не хотел иметь ничего общего с окружающим

миром, исключил себя из него. Мой прадед, Суриков, — знаменитый художник. Его имя упоминал Сталин в одной из своих речей как национальную гордость. Это отделило нас от мира. Было нашей охранной грамотой. К тому же я был ребенком. Я помню, конечно, как напуганные люди приходили к моему отцу и к маме и рассказывали им об арестах. Но это не волновало ни моего сердца, ни ума. Но в этом я не был виноват.

Я не знаю, не отдаю себе отчета, до какой степени я был заражен «духом коммунизма». Может быть, человек вспоминает о своем прошлом только то, что он хочет помнить?

— Но вы не принадлежите к той генерации режиссеров, фильмы которых связаны с тематикой антисталинизма.

— Я никогда не снимал таких фильмов. Мои фильмы никогда не носили политической окраски. Это не мое дело. Когда-то я думал поставить фильм о 37-м годе. О счастливых людях, которые счастливы в своем маленьком микромире. Которые распивают чай и ни о чем не думают. Иногда идет дождь. Или вьетик солнце. Иногда кто-то исчезает. Навсегда. Но они не хотят ни о чем думать. Не хотят ничего знать. Они закрывают на все глаза. И опять счастливы. Были и такие люди. И они мне тоже интересны.

Фашисты в фильмах Феллини очень часто симпатичные люди. Но это совсем не значит, что Феллини — фашист. Все мои персонажи близки мне и дороги. Я люблю даже Учителя в моем первом фильме. Он примитивен, он боготворит Сталина, и все же я люблю его. Хотя прекрасно отдаю себе отчет, что если бы не было таких, как он, не было бы и Сталина. Но его ли это вина?

— Как вы привыкали к новым для вас условиям работы в Голливуде?

— В Советском Союзе работа не стоит ничего. У человека много свободного времени. В Голливуде первые три года я был безработным. Я пришел работать в Голливуд, не имея денег. Я не знаю, как я жил. Но вокруг были пальмы, океан, интересные люди. В то время я был настолько наивен, что думал: я все-таки не безвестный режиссер и полон творческих планов. И всегда найдется кто-то, кто заинтересуется моими идеями. Это было неверно. Три долгих года я перебивался кое-как. Дошел до того, что пытался продавать мои замыслы. Только замыслы. Но никто не хотел их. И все-таки это было интересное, удивительное время. Сам того не замечая, я многому научился. Но в конце концов после этого «просто» я уже стал спрашивать себя: а не лучше ли вернуться домой? Хотя в глубине души твердо знал: с пустыми руками вернуться не смогу!

— Говорили ли вы тогда уже по-английски?

— Да, немного. Но у меня всегда были трудности. Мои сценарии я до сих пор пишу по-русски.

— Как все-таки начались съемки фильма «Любовники Марии»?

— Я снял его с Настасией Кински. Она пришла в Голливуд уже кинозвездой. И вот в одном интервью в журнале «Тайм» она сказала, что хотела бы сняться в каком-нибудь моем фильме. Я дал ей прочесть сценарий, он ей понравился. Мы очень много работали. Она была превосходна. Очень привлекательна, точна и не капризна. Хорошо, что она не унаследовала характер Клауса Кински, ее отца, отличающегося не только безусловным талантом, но и диким нравом. Я думаю, она вполне заслужила премию за лучшее исполнение женской роли. Нас пригласили на кинофестиваль в Венецию с этим фильмом. Но критики предвзято отнеслись к ее работе. «Любовники Марии» не пользовалась у них успехом. Это был мой первый фильм у Каннона (продюсер). Они оба дали мне работу, и я им благодарен. Но иногда в душе поднималась буря. Лучшие годы моей профессиональной жизни я провел под тенью предубеждения, укоров, «плохой славы»: режиссер, не бывший диссидентом, снявший «официальную» «Сибириаду». Официозный режиссер, который вот теперь... работает у Каннона...

— «Сбежавший поезд» я воспринимаю как русский фильм.

— Есть, конечно, параллели между «Поездом» и «Первым учителем» (как есть параллели между «Застенчивыми людьми» и «Сибириадой»). Я был под влиянием фильмов Курасава, когда снимал «Первого учителя». «Сбежавший поезд» создан по идее Курасава, по его сценарию. Курасава написал сценарий двадцать пять лет назад, когда пытался поставить фильм в Америке. Тогда ему это не удалось. Я получил книгу от Фрэнсиса Форда Копполи и Тома Лудди. Так что это был замысел Курасава, его идея, его эстетика.

— Потом был «Дуэт для одного». А затем «Застенчивые люди», снова очень русский фильм.

— Я уже говорил, что идеи моих фильмов рождаются обычно задолго до их осуществления. Так было и с «Застенчивыми людьми». Сначала виделась мне женщина, живущая где-то в Сибири. И вот в середине этого «где-то» встречается она с американкой... Но в то время ни один американец не ездил в Сибирь. Когда я жил в Париже, я переработал сценарий героиней стала шведка, попавшая в Турцию. Но в это время я не нашел продюсера. Когда я попал в Штаты, мой замысел и тут не давал мне покоя. Я переработал сценарий еще раз. Так появилась Диана Салливан — известная нью-йоркская журналистка, решившая написать «story» (историю) о Джо, брате ее деда. Много лет назад Джо основал город в болотах Луизианы, названный в его честь Салливантаун. Здесь она и встречается с Рут, женой Джо. От города давно уже ничего не осталось, кроме дома, в котором живет Рут со своей странной семьей. Они замкнулись в прошлом, внешняя жизнь пугает и не интересует их. Рут и Диана — два абсолютно разных мира. Конфликт между ними неизбежен. Фильм был снят в болотах Луизианы.

Для меня это было как бы маленькой моделью Союза в Америке. Там такие же топи, как в Сибири.

— «Гомер и Эдди» выпадает из этой серии «русских» фильмов, снятых вами в Америке.

— А между тем в основу лег рассказ Платонова. Сценарий писал не я сам. Получилась странная смесь, что-то между Платоновым и Фолкнером. К тому же я должен был переделывать финал фильма по настоянию продюсера. Фильм не имел большого успеха.

В Америке — негласный закон: если фильм терпит фиаско, то очень трудно найти заинтересованное лицо, готовое финансировать следующий фильм такого режиссера. Я до сих пор не могу понять, почему они давали мне все же возможность снимать следующие фильмы? Может быть, потому, что мои фильмы никогда не были дорогими?

— Что случилось с «Танго и Кэш»?

— Задумывался он как чисто коммерческий фильм. Я давно хотел поставить такую картину с Сильвестром Сталлоне. Я встретился с ним, беседовал. Он произвел на меня впечатление интересного, интеллигентного человека, который точно знает, что он хочет. Но продюсеры этого фильма — люди деловые. Они выпускают «Бэтмана», «Флэшдэнса» и подобное. Я был куплен и нанят, как нанимаются большинство режиссеров в Голливуде. Очень поучительный опыт для меня — стать механизмом в огромной машине киноиндустрии. Было много споров, разногласий. Так, как снимался этот фильм, для меня было испытанием. Концовку, навязанную продюсерами, я вообще не мог принять. И ушел. Альберт Магноли заканчивал картину. Мне кажется, видно невооруженным взглядом, где прервал работу я и где начал снимать он.

— С каким оператором работаете охотнее всего?

— Я никогда не работал дважды с одним и тем же оператором. Как постановщик, я имею собственное клише, манеру и невольно требую этого от оператора. Камеру, на мой взгляд, зритель не должен замечать. У меня были серьезные разногласия из-за этого и с Андреем Тарковским. Он хотел каждый фильм, каждую сцену снимать так, как художник создает свои полотна. Я возмущался, что он станет пленником своих картин. Кино не создано для созерцаний и любований. В кино зритель ждет, что произойдет дальше.

— «Киномеханика» — ваша первая работа после Запада в России. Рассматриваете ли вы это как ваше возвращение на Родину?

— Конечно. Я снял фильм о том, что я знаю. Даже если бы я прожил сто лет на Западе, в другой стране, я бы никогда не смог забыть Отчизны. Ее воздуха, ее людей.

Фильм рассказывает о судьбе маленького человека, киномеханика в КГБ. В его первую брачную ночь двое офицеров уводят его из дома. И привозят в Кремль. Он должен продемонстрировать какой-то фильм. И он замечает, что среди зрителей — Сталин. С этого момента в его жизни происходят крутые изменения. Это история маленького человека, который любит своего вожда и восхищается им. Это фильм об абстрактном терроре.

Перевод с немецкого Майи ГРИНЕВСКОЙ. ФРАНКФУРТ-НА-МАЙНЕ.