

Андрей Михалков-Кончаловский не уезжал так, как это сделали в не столь далекие «застойные» семидесятые некоторые деятели культуры. Здесь обстоятельства иные — семейные. И так, жил во Франции, потом работал в Соединенных Штатах. Снял там четыре картины, которых мы до последнего времени не видели. Кончаловский оставался гражданином СССР, а «Первый учитель» и «Роман о влюбленных», «Дворянское гнездо» и «Дядя Ваня», «Сибиряда» исчезли с афиш кинотеатров и телеэкранов.

Справедливость была восстановлена, когда «История Аси Клячиной...» спустя два десятка лет покинула «полку» и почти сразу же завоевала главный приз Всесоюзного кинофестиваля в Баку.

А недавно в Москве прошла ретроспектива фильмов Михалкова-Кончаловского, где были показаны «Любовники Марии» и «Поезд-беглец», «Дуэт для солистки» и «Застенчивые люди», снятые за рубежом.

— Как складывалась там ваша творческая жизнь?

— Три года был без работы. Известного у нас режиссера почти не знают на Западе. Много там зависит от рекламы, на которую уходит семьдесят процентов сметной стоимости картины. Именно это зачастую гарантирует прокатный успех не всегда лучшим фильмам. Кроме того, я нигде не выступал, не привлекал внимания общественности своими неприятностями с Госкино. Поэтому для большинства был явлением непонятным: «Не эмигрант. Тогда кто же он? Как уехал? Убежал?».

Вместе с Жераром Брешем мы написали четыре сценария, ни один из которых не пошел во Францию. Фирма «Гомон», которой мы их предложили, отвергла все. В США было еще сложнее. Американцы живут на большом острове, не зная, что происходит в остальном мире. Моя фамилия мало что говорила продюсерам. Ведь, к сожалению, сегодня в кинобизнес вкладывают деньги и смотрят картины разные люди. Традиционный вопрос американского продюсера: сколько денег сделала предыдущая картина? Если называешь внушительную цифру, контракт с тобой подписывают, не читая сценария. Поэтому мне и пришлось потратить значительное время, чтобы найти деньги. К счастью, встретил Джона Войта, который посмотрел «Сибиряду» и «Первого учителя» и захотел снять со мной картину. А до этого я читал лекции студентам — будущим киноматюграм.

Я не жалуюсь, потому что всегда был уверен, что могу вернуться на Родину. Мне помогало жить ощущение, что все-таки смогу сделать «Рахманинова». Когда позже работа появилась, снимал одну картину за другой и не мог насытиться.

— В журнале «Искусство кино» (№ 5, 1988) автор статьи «На rendez-vous с Западом» В. Дмитриев писал: «...мне грустно видеть, как большой русский художник Андрей Михалков-Кончаловский превращается во второстепенного американского режиссера. Я надеюсь, что Никита Михалков ощутит тупиковость

ситуации с «Очами черными». Я верю, что Отар Иоселнани поймет несоразмерность «Фаворитов луны» с великой картиной «Жил певчий дрозд». ...Поучителен пример Тарковского. Его «Жертвоприношение» — ...полутарковский-полубергман, где мука русского режиссера не всегда находит для себя выход в умозрительной конструкции шведского происхождения. ...Художник, делая выбор, должен обязательно просчитать один вариант; что в результате он хочет снимать — точное, профессиональное, умелое кино или великое кино. ...в то, что великий фильм наши режиссеры могут снять на Западе и тем самым обогатить мировую культуру, я, честно говоря, не верю».

Возвращение домой

ав. к. г. м. г. р. 1989, 5 киб.

— Слишком круто обобщено. Потому что для художника нет законов, определяющих, где ему жить и работать. Чаплин в свое время уехал из Англии, Билли Уайлдер, Эрнст Любич, Эрих фон Штрогейм — из Германии, Бунюэль покинул Испанию, а Бертолуччи — Италию. И все они продолжали творить, но не становились режиссерами средней руки. Надеюсь, что и уровень моих последних картин не дает основания называть их ремесленными. Ведь они делались не для того, чтобы заработать деньги, хотя всем надо жить.

Я многому научился, работая на Западе. Прежде всего — выдерживать чудовищный прессинг, которого у нас попросту нет. Прессинг времени, так как профессионально затратное время — это деньги. Когда съемочный период равен сорока — максимум шестидесяти дням, надо быть готовым каждую секунду давать новые идеи. Когда снимал фильмы на Родине, был свободен во времени, отпущенном на работу. Кроме того, всегда можно было переснять, если что-то не удовлетворяло. Такого «люкса», который был на «Сибиряде», мне не доводилось встречать уже никогда. Пока у нас в течение четырех часов ставят свет, американский режиссер успевает снять два эпизода.

На Западе, особенно в Америке, художнику трудно сохранять свою стилистику, свой синтаксис, орфографию. Поэтому американские фильмы часто похожи друг на друга. Может быть, и мой язык несколько обеднел.

Уверен, что такой талантливый человек, как Алексей Герман, у которого каждый кадр точно выстроен, разработан, просто не смог

бы физически снимать в Америке, потому что лишь немногие из режиссеров достигают там положения, при котором имеют право «не смотреть на часы».

Мои последние работы — продолжение одной философии и эстетики. «Дуэт...» — чеховская картина, где история героини перекликается с судьбой Сары из «Иванова». «Застенчивые люди» были задуманы во время съемок «Сибиряды»: вынашивал этот замысел в течение 12 лет. Фильм о том, что невозможно любить и быть свободным одновременно — это мечта. Обращаясь к истории людей, затерянных в болотах Луизианы, я пытался исследовать не только тугой узел внутрисемейных,



человеческих конфликтов, но и так похожих на них общественных, государственных взаимоотношений: как рискует государство, народ, если зависит от страстей отдельных личностей. «Поезд-беглец» — динамичная картина, где эмоциям нет места. Сюжет ее придумал Акиро Куросава, которым мы вместе с Андреем Тарковским увлекались еще смолodu. Именно его приверженность жесткой конструкции, трагедийности повлияли на «Первого учителя» и «Рублева».

— Как правило, любой разговор о судьбе художника на Западе затрагивает проблему свободы творчества. Где вам работалось свободнее — здесь или за рубежом?

— Я оптимист и во всем стараюсь увидеть позитивную сторону, хотя есть художники — и выдающиеся, которые работают, так сказать, на ненависти.

За двадцать лет работы дома было все: и плохое, и хорошее, только плохое (то, как легла на полку «Ася...», как два раза закрывали «Сибиряду», какая судьба постигла наш с Юрием Нагибиным сценарий о Рахманинове) забылось, и вспоминать об этом не хочется. Для человека, работающего в кино, свобода — вещь относительная. Про себя знаю, что снял только те картины, которые хотел, делал их, как хотел, иногда ошибался, но опять же так, как хотел. И хотя, переехав во Францию, несколько лет сидел без работы, впоследствии не отвечал на предложения, которые мне не подходили, даже если они были выгодными.

Свобода — не географическое понятие. Трудно ответить, где чувствовал себя свободнее.

Вернее сказать: когда? Когда был моложе. С опытом и возрастом ощущение свободы утрачивается, ведь постепенно осознаешь реальную цену себе, хорошо понимаешь, что у тебя не получается.

В кино сегодня чувствую себя менее свободным, чем раньше. У американцев творческая свобода, независимость художника стоят дорого. Чем больше денег вложено в картину, тем большая ответственность ложится на постановщика, тем жестче продюсерский контроль и менее свободен режиссер.

— Как, на ваш взгляд, влияют на современный советский кинематограф те общественные изменения, которые происходят у нас в последние годы?

— Для меня перемены значат очень многое, поскольку есть надежда, что моя судьба, в чем-то исключительная, сегодня станет обычной. Чтобы кинопроцесс развивался нормально, органично, советские режиссеры должны иметь возможность больше ездить, общаться со своими коллегами за рубежом. Сегодня нельзя делать фильмы для нашего и их зрителя. Положение с прокатом советских фильмов за границей катастрофическое: их, как правило, не видит почти никто. Несколько десятков тысяч зрителей — это ничтожно мало. А советское кино заслужило быть по-настоящему всемирно известным, особенно сегодня. К сожалению, я многого не видел, но из того, что довелось посмотреть, запомнились последние фильмы К. Муратовой, А. Сокурова. Четыре года назад вряд ли кто-то мог предсказать такой уровень свободы самовыражения. Помогает ли это художникам творить? Известно, что времена инквизиции рождали великие произведения. Оберегая свои идеи, как свеча, горел Тарковский. Лозунг «Делай, что хочешь» не рождает произведений. Все зависит от художника, от того, сумеет ли он найти новые ориентиры, сможет ли точно узнать, о чем и как сегодня необходимо говорить. В этом смысле свобода — это не панацея от прошлых бед, а вещь не всегда безопасная.

Сегодня молодые художники, движимые желанием рассказать правду, открыли для себя новые источники вдохновения. Это в первую очередь относится к показу прошлого на экране. Но и здесь уже возникает определенная опасность стереотипов: если 50-е годы, то непременно ночной стук в дверь и последующий визит людей в шинелях. А было ведь не только такое. Люди жили, любили, были счастливы. Поэтому, наверное, нельзя выбирать лишь одну часть исторической правды и, опираясь на нее, рассказывать о времени.

Думаю об этом постоянно, приступая к работе над фильмом под условным названием «Кинемеханика», посвященным судьбе простой семьи, которая проживет на экране с 1938 по 1953 год, никогда не сомневаясь в том, и что происходило вокруг, и во все веря.