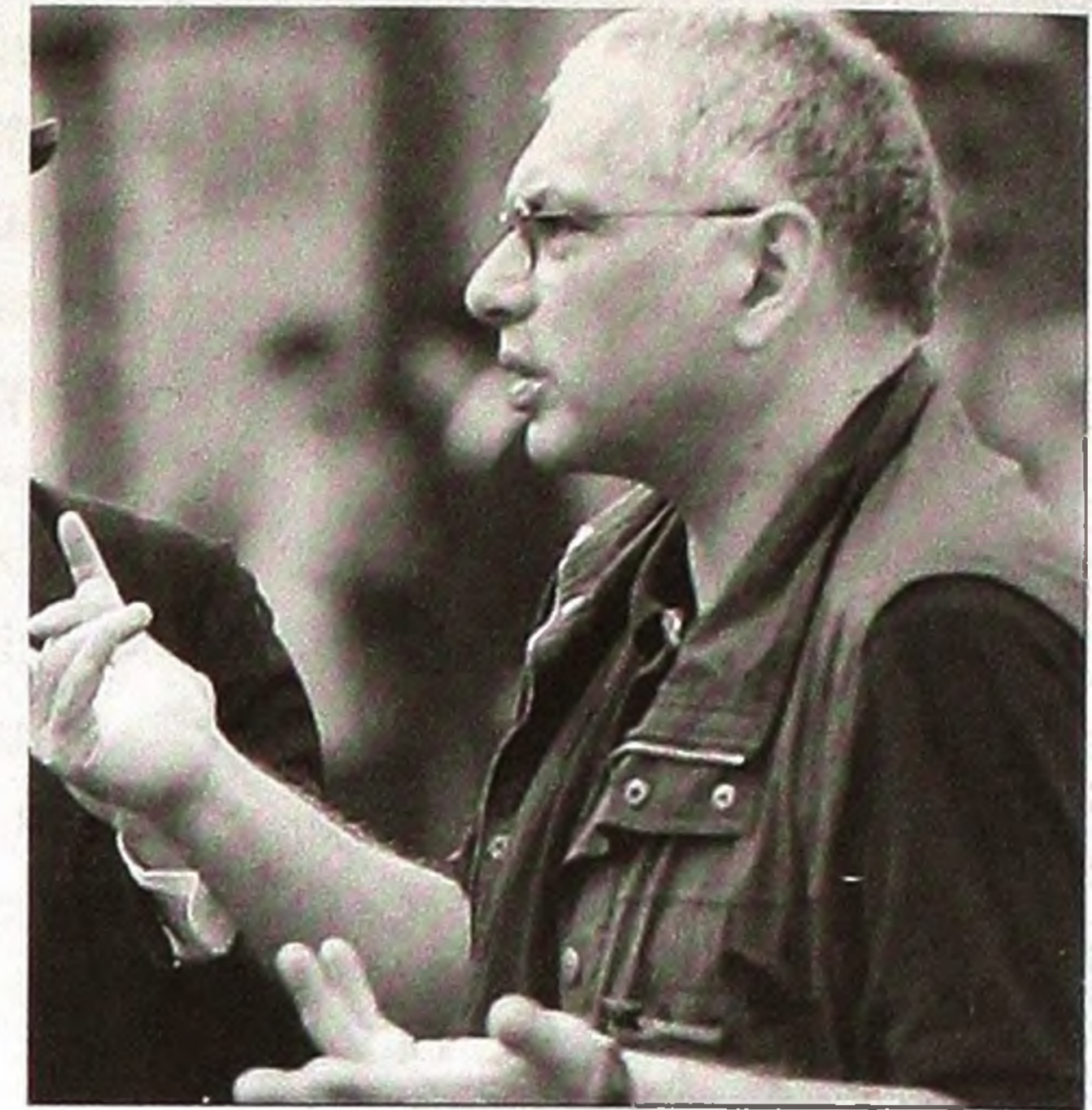


Відомий кінорежисер Карен Шахназаров уже десять років керує «Мосфільмом». Він став другим в історії режисером, після Івана Пир'єва, який очолив цю кіностудію. Однак, обіймаючи таку високу посаду в російській кіноіндустрії, Шахназаров певен, що кіно як мистецтво вичерпало свої ресурси й поступово поринає в стихію, з якої виникло, — стихію розваги. Він відверто говорить про це та... продовжує знімати фільми



КАРЕН ШАХНАЗАРОВ:

«Кіно повертається до джерел»

Розмову веде Олексій-Нестор Науменко

— Які моменти вашої біографії вважаєте ключовими?

— По-перше, мою появу на «Мосфільмі» 1973 року, коли я був іще студентом ВДІКу. Режисер Ігор Васильович Таланкін, у якого я навчався, запросив мене асистентом на зйомки свого фільму «Вибір цілі». Наступним важливим етапом моєї творчої біографії став перший повнометражний фільм «Добряки», знятий 1979 року. Зрештою, кожна стрічка — це подія для режисера. Нарешті, дуже серйозною подією моєї кар'єри стало призначення генеральним директором «Мосфільму» в квітні 1998 року.

— Як сталося, що ваш дебют у кіно — стрічка «Дами запрошують кавалерів» — виявився не режисерським, а сценарним?

— Знайшовши оповідання Льва Славіна під сумною назвою «Кафе «Канава», я запропонував його до постановки. До речі, цей сценарій, за порадою Георгія Данелії, я писав разом з Олександром Бородянським. Це була перша наша спільна робота. Коли сценарій був готовий, його не захотіли затверджувати. Тоді мені запропонували інший сценарій за п'єсою Зоріна «Добряки». Я дуже хотів знімати, тож виявив малодушність — узявся за «Добряків», а перший сценарій кинув.

Аж раптом з'явився Іван Кіасашвілі, якому сценарій «Дами запрошують кавалерів» сподобався. Я сказав: «Сценарій не пройшов». Проте він не відступився, і в нього прийняли. У нас бувало таке: потрапиш на іншого редактора, дивишся — він і затвердить те, що інший «зарубав». Так Ваня і зняв стрічку, а я став начебто сценаристом.

— З «Добряками» краще вийшло?

— Фільм я зняв... Проте він не дуже сподобався керівництву, і воно змусило мене зробити багато купюр. Зараз я також не задоволений тією стрічкою, хоча вона й була першою. Зрештою, дебюти бувають вдаліші...

— Успіх прийшов до вас із наступним фільмом — «Ми з джазу». Чи готові ви були до такого перевороту?

— Коли ми з Бородянським писали сценарій, то навіть не підозрювали, що фільм матиме таку гучну славу. Навіть більше, під час ро-

боти мене мучили тяжкі роздуми: перша картина — «Добряки» — виявилася сумнівної якості, другу взагалі закрили, до сценарію «Ми з джазу» на студії поставилися з підозрою, думали, що фільм «провалиться». Ось яка була атмосфера! У той час я сумнівався, чи варто мені й надалі займатися цією справою? Я не був певен, що в мене щось виходить.

— Коли ж ви зрозуміли, що кіно вдалося?

— Вже перші перегляди довели, що успіх буде, бо глядач бурхливо реагував. Я пригадую прем'єру в кінотеатрі «Ударник». Коли після сеансу я вийшов на сцену, в залі всі підвелися й аплодували впродовж п'ятнадцяти хвилин! Як у театрі! До речі, в цієї стрічки й фестивальна доля виявилася вдалою: фільм отримав багато призів на різних фестивалях, його продали багатьом країнам. Це був справжній успіх, що підвів ризику під моїми сумнівами, — я зрозумів, що можу лишитися в професії.

По-перше, успіх дає змогу зробити наступну стрічку, бо поліпшуються стосунки з керівництвом студії. По-друге, режисер стає упевненішим у собі, в нього росте репутація серед колег, що співпрацюють із ним на знімальному майданчику. У нашій справі це дуже важливо.

— Чому, написавши повість «Кур'єр», ви самі не взялися за сценарій?

— Я не хотів ставити її. Повість вийшла тоді в журналі «Юність» і мала шалений успіх. До мене надходили тисячі листів, бо «Юність» мала тираж два з половиною мільйони, її читала вся країна.

До мене прийшов молодий режисер Андрій Ешпай з проханням дозволити йому екранізувати повість. Для написання сценарію я порекомендував йому Сашу Бородянського. Однак на кіностудії ім. М.Горького, де працював Ешпай, сценарій із цензурних міркувань не прийняли. Тоді Бородянський мені сказав: «Зроби стрічку на «Мосфільмі». А так вийшло, що між поданнями сценарію на студії Горького і на «Мосфільмі» відбулася дуже важлива подія — виступ Горбачова на квітневому пленумі ЦК КПРС 1985 року. І зра-

зу атмосфера в країні змінилася. Тож сценарій прийняли, проте визнали абсолютно безперспективним. А вийшло навпаки: «Кур'єр» став рекордсменом за відвідуваністю, найкращим фільмом 1986 року. Тепер можна зрозуміти смаки тодішньої молоді, бо головний герой ніс у собі елемент бунтарства, що завжди властиво молодій людині.

— **Коли фільм про радянського нігіліста побив прокатні рекорди, це не налякало ваше керівництво?**

— Одним словом відповісти не можна. Фільм мав шалений успіх у глядача. Проте на рідному Московському кінофестивалі 1987 року він витримав дивні перипетії. Спочатку йому хотіли дати головний приз. Однак у тодішнього керівництва Спілки кінематографістів виникла незрозуміла концепція, згідно з якою радянську стрічку не можна було нагороджувати першою премією: раніше, мовляв, радянські фільми-переможці не заслуговували на таку відзнаку, тож тепер не варто повторювати помилок минулих часів. Дурна концепція! І члени журі від Радянського Союзу запекло її підтримували. Фільм отримав-таки другу премію завдяки зусиллям голови журі Роберта де Ніро. Взагалі, на перший «перестроєчний» фестиваль з'їхався весь цвіт кінематографії. У конкурсі були Фелліні, Коппола... Головний приз віддали Фелліні.

— **Режисеру таких фільмів, як «Ми з джазу» і «Кур'єр», напевно, відомі секрети виготовлення кінохітів?**

— Я ніколи не ставив за мету зняти хіт. І думаю, саме завдяки цьому мені й вдалося зробити кілька популярних стрічок. Зазвичай аналізом займаєшся вже після того, як фільм набув популярності. І тоді бачиш, що насправді все так і мало статися. У кіно надто багато таємничих моментів: появу картини, її адекватність із потребою глядачів, суголосність з атмосферою, інші компоненти неможливо спрогнозувати.

Звісно, як професіонал я приблизно уявляю, що може привабити глядача, проте створити хіт можна лише завдяки збігу обставин. Це як інтуїція, що лежить за межами нашої волі.

— **У вас коли-небудь бував страх перед невдачею?**

— Панічного страху не відчував, однак побоювання бувають. Особливо на етапі вибору теми. Та я відкидаю такі думки, бо з ними неможливо працювати. Здається, Стендаль сказав: «Вояк не повинен думати про шпиталь». Правила подібні до воєнних, коли тебе можуть поранити чи вбити. У таких випадках допомагає занурення в роботу.

— **Що таке «криза в роботі режисера»?**

— Криза — це коли режисерові вже нема чого сказати, в нього приглушується інтуїція, він не розуміє, що його оточує, втрачає чутливість.

Чи переживав я коли-небудь кризу? Не знаю. Я цього не зауважив. Та рано чи пізно таке станеться, бо це неминує. Ніхто цього не обминув, навіть такі генії, як Фелліні. І я готовий до того, що колись застарію, втрачу гостроту сприйняття, не генеруватиму ідей.

Як на мене, єдиним прикладом дивовижного довголіття може бути творчість Луїса Бунюеля, який найкращі свої фільми зняв на схилі віку: «Привид свободи», «Скромна принадність буржуазії», «Цей непевний об'єкт бажання». Це феномен, бо ж Бунюелю було вже за сімдесят...

— **А Лукіно Вісконті?**

— У Вісконті в останніх його фільмах уже немає тої енергетики, що була раніше. Проте я вважаю, якщо Бог дав режисерові хоча б одну справжню картину, то й це дуже багато. Бо насправді більшість режисерів узагалі не знімають справжнє кіно. Прикладом трагічності може бути доля Бориса Барнета. У 25 років він зняв стрічку «Околиця» — справді велику. Хоча він і зняв потім детектив «Подвиг розвідника», але... Більше він ніколи не робив хороших



Леонід Філатов і Юрій Шерстньов у фільмі «Місто Зеро». 1988.



Олег Янковський і Ольга Антонова у фільмі «Царевбивця». 1991.



Ігор Скляр у фільмі «Ми з джазу». 1983.

Інна Чурикова і Федір Дунаєвський у фільмі «Кур'єр». 1986.



картин. Вочевидь, розумів це і страждав від цього. Проте й однієї «Околиці» цілком достатньо, бо вона мала величезний вплив на розвиток радянського й світового кіномистецтва.

— **Чому ви вирішили стати продюсером?**

— Я не часто виступаю продюсером, але продюсую те, що мені цікаво. Так, фільм «Зірка» я не хотів знімати сам. Проте хотів зробити фільм про війну.

Іноді продюсую власні фільми. З одного боку, клопоту більше, але я люблю все робити сам. А з іншого, скажімо, на фільмі «Американська донька» продюсером був Борис Гіллер, з яким я не мав жодних проблем. На «Царевбивці» був хороший англійський продюсер — Бенджамін Брамс. Узагалі з продюсерами мені завжди щастило, ми навіть друзями ставали. Напевно, це тому, що вони ніколи не втручалися у творчий процес.

— **Яку відповідальність ви несете за комерційний успіх стрічок, знятих на «Мосфільмі» за час вашого директорства?**

— Це непросте питання. Річ у тому, що на «Мосфільмі» я знімаю фільми переважно за державний кошт. Однак це не означає, що я можу викидати гроші на вітер. Особливо, якщо до фінансування долучається який-небудь приватний інвестор. Та нам вдається повертати вкладені гроші через прокат.

Якщо згадувати всі мої фільми, то найбільш прибутковими були «Ми з джазу» та «Кур'єр». Вони зібрали величезну аудиторію в радянському кінопрокаті в 1983 та 1986 роках. До того ж виявилися «довгостроковими», бо їх і досі купує телебачення, випускають на відеокасетах. І я отримую за це гроші. Серед сучасніших моїх фільмів вдалими в економічному сенсі були «Місто Зеро», «Сни» і «Американська донька». Не такими вдалими виявилися стрічки «Царевбивця» і «День повного місяця».

— **Чи можна розділити ваші фільми на радянські та пострадянські?**

— Мені здається, нині я знімаю так, як і колись. Я не наповнюю свої фільми матом лише тому, що тепер це можна. Звісно, щось змінилося в моїх фільмах, проте ці зміни вислизують від моєї свідомості. Збоку видніше.

— **Фільм «Місто Зеро» відрізняється від ваших попередніх і новою тематикою, і новою формою...**

— У ньому я не намагався висловити те, що раніше було заборонено. Просто хотів зробити щось нове, висловитися по-новому. Мої думки й почуття на той час вимагали саме такої форми. На жаль, стрічка актуальна й дотепер. Нині, як і за радянських часів, ми викривляємо власне минуле. А містифікація історії спричиняє викривлення сучасного життя. Таке відбувається в будь-якому суспільстві, не лише в радянському.

— **Який з ваших фільмів вам найбільше до душі?**

— Я завжди найбільше люблю свій останній фільм — живу ним. Хоча варто додати, що вже готова стрічка перестав мені належати. Відтоді, як вона вийшла на екрани, вона належить глядачеві.

Без удаваної скромності можу сказати, що в мене були хороші фільми. До того ж у кожному з них я хотів би щось переробити. З іншого боку, кожен мій фільм я робив так, як міг на той час. Вони дуже різні, і я радий цьому. Бо в мене є різний глядач: комусь подобається «Американська донька», іншому — «День повного місяця». Цікаво, а вам який з моїх фільмів подобається?

— **«Царевбивця».**

— Це тому, що ви інтелектуальний глядач. Це складна картина. Важко повірити, що вона може сподобатися, наприклад, дітям. Проте я зустрічав таких. Якось до мене підійшла тринадцятирічна дівчинка за автографом. Я запитав, яке кіно вона любить. На відповідь: «Царевбивця» — мій улюблений фільм», я подумав: «Нічого собі!»

— **Нині бажання знімати кіно сильніше, аніж замолоду?**

— Для режисерів це складне питання. З одного боку, бажання є, і воно пристрасне. З іншого, треба змушувати себе. Річ у тому, що знімати кіно по-справжньому, не шкодуючи себе, — це вкрай важка фізична й психологічна праця. Я можу сказати, що наш хліб не легший за шахтарський. Тож виникають подвійні почуття: і працювати хочеш, і постійно відкладаєш початок роботи. Подібно до плавця: вода холодна, а пливати треба, от він і відтягує момент стрибка.

Замолоду я був менш обізнаний з проблемами, пов'язаними з роботою над фільмами, тож відкрито кидався у воду. Зараз я добре знаю, чого коштуватиме мені фільм. Скажімо, «Ми з джазу» — дуже складна картина: там багато павільйонів, якийсь ресторан з басейном... До того ж було безліч експедицій. Фільм музичний, а репетиції, постановка естрадних номерів, запис музики — це особлива морока. Коли я починав, то не знав, наскільки це складно. Лише після закінчення зйомок я нарешті зрозумів, що це за професія!

Фелліні колись сказав, що режисер у кожній стрічці прагне істини, але ніколи не досягає її. А Трюффо зауважив, що кожен режисер мріє створити щось величне, а коли фільмує — лише й думає, як би скоріше це скінчилося. Дуже влучне зауваження.

— **Чи можете ви підписатися під висловом Бергмана, що до кожного фільму треба ставитися, як до останнього?**

— Для мене кожна моя стрічка — і перша, й остання. Кіно для мене — спосіб існування. Я навіть дивуюся, що мені за це гроші дають.

Я починаю знімати, коли виникає відчуття, що не знімати далі просто неможливо. Я так себе й перевіряю. Буває ж таке, що й тема є, і сюжет розроблено, однак щось всередині не спалахує. Тоді я не починаю — чекаю на іскру.

— **Які, на вашу думку, переваги та вади нового російського кіно порівняно з радянським?**

— У сучасному російському кіно більше творчої свободи, більший доступ до технологій. У кінематографі це має неабияке значення, бо сучасна кінокамера, наприклад, має великі переваги порівняно з колишньою. Звісно, технологію не можна фетишизувати, але й відриватися від неї також не варто.

Головна ж проблема сучасного російського кіно полягає в тому, що воно не має жодної ідеї. В радянському суспільстві була ідея, тож і кіно було феноменом. І люди, які працювали тоді в кіно, підсвідомо відчували себе частиною цього феномена. Зараз такого немає — кожен сам по собі. Повернути ж ту ситуацію суто механічним способом неможливо.

Ідея залишилася в мусульман. Є вона в американському кіно. Ідея «все американське — найкраще» облудна, проте глядач у всьому світі дивиться це кіно тому, що він прагне у щось вірити, бачити ідеал. Культ віри дуже сильний.

— **Сучасний режисер — «людина доби Відродження» чи комп'ютер?**

— Сучасний режисер дедалі більше стає технічним працівником, виконавцем. Йому замовляють — він робить. Часто він узагалі не має значення. Так, у сучасному американському кіно режисер — постать номінальна, бо не має жодних авторських функцій.

Нині відбувається великий серіальний рух, де режисер не знати для чого потрібен: він приходить, розміщує камери й дивиться, як оператор знімає акторів. І все! А в Росії в основному серіали й роблять. Головним є продюсер. Має він достатню кваліфікацію чи ні — неважливо. Головне — він має гроші.

— **Тож ідеться вже не про кіно, а про атракціон...**

— Кіно й стає дедалі більше схожим на атракціон. Воно повертається до того, з чого й почалося. У 1950–1960-і роки кіно майже упевнило всіх у тому, що є мистецтвом, проте зараз воно стрімко втрачає цей німб і стає дедалі примітивнішим засобом розваги.