دایره

پورصمدی اولین دلخوشی بزرگ روز اول

[مینا اکبری]

وقوع هر اتفاق، خبر از واقعه ای می دهد که در پشت اتفاق نفس می کشد. خودمانی این جمله عنوان فیلمنامه فیلم نشده بهرام بیضایی است: «اتفاق خودش نمی افتد.» بحثی که پس از پایان نمایش «آتش سبز» دومین ساخته محمدرضا اصلانی میان منتقدان و خبرنگاران درگرفت، حاصل بلا بی بود که زمانی هشداردهنده آن بودیم و اکنون گریبانگیر ما شده است.

«آتش سبز» از همان ابتدا معلوم بود که فیلمی بیرون از حوصله روزمرگی رایج این روزهای ماست. نمایش این فیلم در آخرین ساعات اولین روز جشنواره بیش از این که درون فیلم را هویدا کند، درون نهفته و بی حوصله و خسته ما را به نمایش گذاشت.

زمانی بحث اول سینمای ایران این بود که فیلم های دم دستی و بکبار مصرف سطح زیبایی شناسی عمومی را کاهش و رابطه فطری مخاطب با اثر را مخدوش می کند، حالا به وضوح می توان دید که این بلا بیشتر بر سر ما آمده است تا بر دیگران و تماشای «آتش سبز» در چنین شرایطی نامش به تحمل تغییر می کند. این که ما نیز بخشی از این جامعه روزی زده و روزمره ایم حرفی نیست، اما همکاران عزیز اگر در سینمای مطبوعات همان اتفاقی بیفتد که در سالن های دیگر، پس چه کسی نبض این روزگار را بگیرد و بداند تب روزمرگی عمومی روی درجه چند است؟ آتش سبز» فیلمی است که از حوصله امروز ما بیرون است و این فاجعه ای است که باید برایش کاری بکنیم. بدون شک راه نقد باز است و مخالفان و موافقان مرکب زین کرده در راه.

برای پایان این یادداشت، دور از انصاف است که شاهکار مرتضی پورصمدی در قاب بندی و نورپردازی و فیلمبرداری «آتش سبز» فراموش شود. پورصمدی اولین دلخوشی بزرگ روز اول بود.

خواب تلخ

تاریخ به روایت عشق

[علی اصغر سید آبادی]

تاریخ عشق، تاریخ مکر هم هست و این دو نخ تسبیح روایت هایی اند که کارگردان فیلم آتش سبز از تاریخ و افسانه های ایرانی فراهم کرده است. فیلم با صدای داد گاه آغاز می شود، مرد و زنی قصد جدایی دارند و سپس قاضی را می بینیم که پرونده را با بی حوصلگی کنار می اندازد، اما ماجرای اصلی از ورود دختری جوان به قلعه ای آغاز می شود، دختر در آنجا با مردی خفته روبه رو می شود که تبرهایی در بدنش فرو رفته است و کتابی را می یابد که در آن مژده داده شده که با خواندن هر کتاب حدیث کتاب می تواند تیری را از بدن مرد بیرون آورد و چون تمام تبرها بیرون آورده شد، آنگاه آن دو همسر هم خواهند بود. او در میانه کارش کنیزکی نیز می خرد تا کمکش باشد. در هر حدیث ماجرایی از تاریخ و افسانه های ایرانی روایت شده است و هر کدام به دوره ای از ایران مربوط هستند. حدیث اول افسانه تاسیس کرمان است. دختری سیبی می یابد، گازی به آن می زند، اما چون کرم زده است، آن را نمی خواهد و دختری دیگر کرم سیب را بر می دارد؛ آن کرم هدیه ای اهورایی است. آن که سیب را گاز زده است، کنیزی می شود و آن که کرم را برداشته است، صاحب فره می شود و مقام می یابد. اما همه این حوادث که در حدیث های هفتگانه کتاب نقل می شود، اگر چه گوشه ای از تاریخ و متون روایت شده است و هر کدام به دوره ای از ایران مربوط هستند. حدیث اول افسانه تاسیس کرمان است. دختری سیبی می یابد، گازی به آن می زند، اما چون کرم زده است، آن را نمی خواهد و دختری دیگر کرم سیب را بر می دارد؛ آن کرم هدیه ای اهورایی است. آن که سیب را گاز زده است، کنیزی می شود و آن که کرم را برداشته است، صاحب فره می شود و مقام می یابد. اما همه این حوادث که در حدیث های هفتگانه کتاب نقل می شود، اگر چه گوشه ای از تاریخ و متون ایران و در واقع کرمان اند، اما محملی هستند تا در آن حکایت مشتاقی و مهجوری بیان شود. کنیزک از سرنوشت خود راضی نیست. او در دوره های گوناگون برای تغییر سرنوشتش کوشش می کند، اما در لایه رویی داستان موفق می شود، سرنوشت خود را تغییر دهد. او که خاتون را به حیله به حمام فرستاده است، سر وقت کتاب می آید تا آخرین حدیث را خود بخواند و تیر آن بدن مرد خفته بیرون بیاورد و خاتون شود، اما کتاب را خالی می یابد؛ بدون هیچ نوشته ای. با ناامیدی تیر را می کشد و تیر بیرون می آید و مرد زنده می شود و او می شود خاتون و خاتون جون از حمام بر می گردد کنیزک است. اما قصه به همین منوال نمی ماند. در پایان بار هم کارگردان سری به دادگاه می زند. زن و مردی به شکایت از مردی آمده اند که مدعی اند دخترشان را دزدیده است؛ مردی که مرده است.

روایت ها تو در تو هستند و نویسنده و کارگردان از شگردهای هزار و یک شبی در نحوه روایت استفاده کرده است و از آتش سبز پازلی ساخته که دریافت های هنری کارگردان را از حوادث و وقایعی که کم و بیش از آن آگاهیم، پیش روی ما گذاشته است. او کوشش کرده است با افزودن مقدمه و موخره ای به حوادث، ماجرای فیلم را به روز کند، اما به نظر می رسد مشکل فیلم دقیقا از همین جا نشئت گرفته باشد. خط سیر وقایع تا دوره قاجار در فیلم پیش آمده، اما ناگهان به فضای معاصر رسیده است، آن هم یک دادگاه امروزی، و هرچند کارگردان خواسته با معرفی کردن داماد به عنوان مرده و نحوه نامگذاری او (بهرام اشکان) فضای آرکاییک کار را حفظ کند، اما به دو پارگی فیلم انجامیده است؛ بدون هماهنگی ساختاری مناسب. همین نکته درباره مقدمه نیز صادق است. در واقع کارگردان به روز کردن فیلم را در این دیده است که حتما در میان دوره های مختلف زمانی، پاره ای را نیز به دوره معاصر اختصاص بدهد، در حالی که آنچه پرداختن به تاریخ را به روز می کند، نحوه مواجهه با خود آن است و پرسش های ماست، به نظر می رسد که کارگردان به نمادها و استعاره ها اهمیت بسیار می دهد و جابه جا در فیلم از نماد و استعاره بهره می گیرد. او اگر چه می خواهد که در فضاهای معاصر فیلم نیز این روال را رعایت کند، اما در خلق لحظه های بدیع و دیدنی در فضاهای معاصر موفق نیست، در حالی که در پاره های تاریخی، لحظه های تاثیر گذاری را می توان دید.

مقدمه و موخره کارگردان البته به معنا کردن فیلم در جهت خواست کارگردان کمک می کند، اما به نظر می رسد که مجموعه ای پیام های مستقیم بر عهده این مقدمه و موخره گذاشته شده است که همین مساله برای فیلم مشکل ایجاد می کند. وسوسه صدور پیام یکی از اساسی ترین مشکلات این فیلم است که جابه جا کارگردان از زبان شخصیت های مختلف بیان می کند و همین وسوسه به جذابیت های بصری فیلم آسیب می زند، در حالی که اغلب این پیام ها را تصاویر پیش تر بیان کرده اند.

اگر از این نکته بگذریم به نظر می رسد آتش سبز تجربه ارزشمندی است در پرداختن به تاریخ و اسطوره های ایرانی. آتش سبز در حالی ساخته شده است که سینمای ایران در تولید فیلم های تاریخی نه از تجربه کافی برخوردار است و نه از امکانات کافی و در میان معدود تولیدات تاریخی سینمای ایران، به ندرت می توان فیلم خوب دید. آتش سبز فیلمی است که نمی توان آن را نادیده گرفت و شاید تدوین دوباره آن بتواند، آن را بالاتر بکشد. این فیلم فیلمی جدی است و به نظرم نقد و بررسی آن می تواند به گسترش و تعمیق یک تجربه ارزشمند کمک کند.

یادداشت

موانع پیش روی اقتباس ادبی در سینمای ایران - ۲

این آینه حسن چه جوهر دارد*

[محمدحسن شهسواری]

در بخش اول یادداشت به عوامل برونی موانع پیش روی اقتباس ادبی در سینما و تلویزیون ایران به خصوص تفاوت زیاد ممیزی در حوزه ادبیات با سینما و تلویزیون پرداخته شد. اشاره شده که به دلیل بازتر بودن فضا در ادبیات که منجر به ورود به مضامین پرخطر می شود، امکان اقتباس از علاقه مندان به رمان های ایرانی گرفته می شود.

حرفه ای نبودن ادبیات

دقیقا به همان دلیلی که پیش از این ذکر شد (مخاطبان قلیل ادبیات داستانی)، رمان نویسی در ایران هیچگاه حرفه ای نبوده و در آینده نزدیک هم چنین نخواهد شد. در حال حاضر هیچ رمان نویس ایرانی را نمی توانید پیدا کنید که هزینه زندگی خود را صرفا با درآمد نگارش رمان تامین کند. سوای بسیاری از دلایل که در حوزه علوم ارتباطات و روانشناسی اجتماعی می گنجد و از حوصله این یادداشت بیرون است، میزان مطالعه در میان ایرانیان (چه ادبیات داستانی و چه آن) نزدیک به صفر است. طبق آمار رسمی میزان مطالعه مردم ایران با کشورهایی مانند بنگلادش، تاجیکستان، اردن، لبنان و ترکیه هم غیرقابل مقایسه است. مقایسه این امر با کشورهای اروپایی یا آمریکا هم البته جز لبخندی تلخ چیزی نصیب مان نمی کند. به همین سبب تولید کتاب، به جز کتاب های درسی و کمک درسی، به سود تبدیل نمی شود که به طور طبیعی نویسندگان از سود احتمالی همین تولید حقیر، کمترین سهم را می برند. این وضعیت را مقایسه کنید با سینما که اقتصاد حرف اول را در آن می زند. یک فیلمنامه نویس در اولین قدم، هنگام فکر کردن به فیلمنامه، به جذابیت اثر نهایی فکر می کند زیرا او مخاطبان میلیونی دارد و باید دغدغه جذابیت های عام داشته باشد. امایک رمان نویس ایرانی، رمان جدی ایرانی، در بهترین حالت به چند هزار خواننده باید فکر کند که همه کم و بیش در سطح فرهنگی او هستند و احتمالا به جز عامل جذابیت های عام، به سراغ مطالعه رمان می روند.(۱)یکی از دلایلی که تهیه کنندگان سینما، کارگردانان و اعضای شوراهای اقتباس ادبی با گشت و گذار میان رمان ها و داستان کوتاه های ایرانی به اثری که واجد جذابیت های عام باشد (اولین شرطی که یک محصول سینمایی که به بازگشت سرمایه فکر می کند، باید داشته باشد) کمتر برخورد می کنند، همین مساله است. اگر سطح کتابخوانی در ایران بیشتر از این بود، آنقدر که بتوان از آن به فشر کتابخوان در ایران یاد کرد، مطمئن باشید رمان نویس ایرانی هم وارد چرخه اقتصاد می شد و به خوانندگان حالا پرشمارش، فکر می کرد و عامل جذابیت را به اثر خود رسوخ می داد.

سینما

در این بخش به یک باور رسوخ یافته میان تهیه کنندگان سینما و مدیران میانی صدا و سیما اشاره می شود.

دور ریختن پول

باور کم و بیش محکمی میان تهیه کنندگان سینما و مدیران میانی صدا و سیما است که پرداخت پول به رمان نویسان برای حق اقتباس ادبی دوباره کاری در هزینه های فیلم یا سریال است. وقتی می شود در ازای یک بار پرداخت پول به یک فیلمنامه نویس، فیلمنامه ای در اختیار داشت، چه دلیلی وجود دارد که یک بار برای یک رمان هزینه کرد و سپس دوباره باز هزینه ای به فیلمنامه نویس داد تا از روی اثر ادبی، فیلمنامه ای به نگارش درآورد. به همین سبب اشتیاقی در میان این گروه برای استفاده از آثار ادبی دیده نمی شود یا اگر دیده می شود از روی آثار خارجی است که نیازی به پرداخت هزینه ندارد. در حالی که این گروه فراموش می کنند سرمایه گذاری، به ویژه روی آثار پراقبال ادبی، ریسک بسیار کمی دارد زیرا این آثار از بزرگ ترین داور موجود، یعنی زمان، سربلند بیرون آمده اند و مخاطبان توجه خود را به این آثار تضمین کرده اند. در نظر بگیرید فیلم یا سریالی را که بر اساس رمان «بامداد خمار» یا «باغ مارشال» ساخته شود. خواهید دید که توجه تماشاگران چگونه جلب خواهد شد. آثار جدی تر علاوه بر جذابیت ذاتی، دارای عمق اندیشه و شخصیت پردازی نیز هستند که می توانند مخاطبان جدی تر را نیز به خود جلب کنند.

عوامل درونی

همان طور که گفته شد در این بخش به درون پروسه خلق ادبی و سینمایی گام می گذاریم و از موانعی که رمان نویسان و سینماگران بر سر اقتباس ادبی می آفرینند، سخن می رانیم. برطرف کردن هر کدام از این عوامل، چه بیرونی و چه درونی، هر کدام راه ها و روش های خاص خود را دارد. شاید در نگاه اول این چنین به نظر رسد که عوامل درونی که به هنرمندان بستگی دارد، سریع تر قابل حل است و مثلا از عاملی مانند میزان کم مطالعه، کمتر نیاز به صرف زمان دارد. اما این، همه ماجرا نیست. روند خلق هنری، روندی بسیار پیچیده و فردی است و چون فردی است، نمی توان به طور عام برای آن نسخه پیچید. جلوتر که گام بگذارم خواهیم دید موانع درونی اقتباس ادبی نیز به میزان قابل توجهی پیچیده، تاریخی و در برخی موانع با غیرقابل حل یا بسیار سخت و دیریاب است. به سیاق گذشته ابتدا به ادبیات خواهیم پرداخت.

ادبیات

در ادامه به دو عامل درونی در حوزه خلق ادبی در ایران خواهیم پرداخت که در نگاه اول از جمله موانع مهم در به وجود نیامدن جریان اقتباس ادبی در ایران است. اولی ضعف پلات رمان ایرانی و دومی سوء تفاهم رمان نویسان نسبت به پروسه اقتباس است. در بخش های بعدی یادداشت به این دو مورد خواهیم پرداخت. عنوان مقاله برگرفته از این بیت حافظ است: «یارب این آینه حسن چه جوهر دارد/که در او آه مرا قوت تاثیر بود»

پی نوشت

۱- رمان «جزیره سرگردانی» نوشته سیمین دانشور رکورد چاپ اول یک رمان را با ۸۸ هزار تیراژ شکسته است که هم می سابقه است و هم بعید است دیگر تکرار شود. همین را مقایسه کنید با تیراژ رمان ها در اروپا یا آمریکا.

گفت‌وگو با خ

روایتگر زندگی

الهه خس

خسرو معصومی، با ساخت «رسم عاشق کشی» درست همان سینمایی را به تصویر کشید که سال‌ها در غدغه‌اش بود. سینمایی که باعث شد او به طرح مسائل مورد دغدغه‌اش بپردازد. بعد از «رسم عاشق کشی» نوبت به «جایی در دوردست» رسید که در آن هم باز معصومی به طرح موضوع فقر و جنگل نشینان روستایی پرداخته بود. حالا این کارگردان با سومین فیلمش «باد در علفزار» پا در جشنواره فجر شرکت کرده است. فیلمی که در همان فضا شکل گرفته و کمابیش همان مشخصه‌ها را در متن خود داراست ولی معصومی می‌گوید

جشنواره امسال را به طور کلی چطور ارزیابی می‌کنید. منظورم کیفیت فیلم‌های شرکت‌کننده در جشنواره است. فکر می‌کنید کمیته انتخاب فیلم شما را انتخاب کنند؟

من واقعا نمی دانم چون معیارها هیچوقت مشخص نبوده است. یعنی بر اساس متر و معیار این قضاوت صورت نمی گیرد، هر وقت مسوولان عوض می شوند سلیقه کمیته انتخاب هم عوض می شود. هر سال فرق می کند یعنی سلایق در انتخاب فیلم ها متفاوت است. روی این حساب، نمی شود در مورد هیچ چیز نظر داد. به گمانم شاید بشود پاسخ این پرسش شما را بعد از اتمام جشنواره داد. شاید ما در این جشنواره فیلم خوب داشته باشیم شاید هم نداشته باشیم، همه چیز بر اساس شاید و اما و اگر است. شاید فقط بیست تا فیلم بی بو و بی خاصیت انتخاب کنند. همه چیز به روش مسوولان بستگی دارد که چقدر جسارت به خرج دهند و چه نوع فیلم هایی را در جشنواره شرکت دهند.

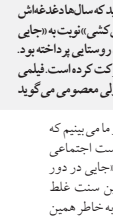
یک سری اطلاعات حاشیه‌ای در مورد فیلم «باد در علفزار» می‌دهید؛ که موضوع اصلی فیلم چیست و چه مسائلی در آن مطرح می‌شود؟

من هر چه در مورد فیلم م به شما بگویم و شما آن را چاپ کنید، باعث می شود فرد اکسانی که این حرف ها را می خوانند نسبت به آن گارد بگیرند. این مساله به من دیگر واقعا اثبات شده. هر وقت که در مورد ویژگی های فیلم که مثلا دو تا بازیگر خوب دارد یا فیلمبرداری اش از چنان خصوصیتی برخوردار است صحبت کرده ام دیده ام همه علیه همین حرف ها شوریده اند. این است که ما یاد گرفته ایم هیچوقت در مورد فیلم هایمان حرفی نزنیم و همه چیز را بگذاریم به عهده مخاطبان که فیلم را ببینند، اگر خواستند نظری دهند بعد از دیدن آن بدهند. من اگر بخواهم شخصا به فیلم خودم سمت و سو بدهم همیشه به ضرر فیلم تمام می شود. مثلا یک بار در مورد فیلم دوران سربی گفتم این فیلم مهجور ماند و بعد دیدم منتقدی به مسخره درباره مهجور بودن فیلم نوشت. این است که یاد گرفته ام پیش از پخش با اکران در مورد فیلم حرفی نزنم و برای همین من هر کدی که بخواهم به شما بدهم هیچ نتیجه ای ندارد جز اینکه اولا دست خودم را برای تماشاچی باز کنم و دوما یک سری اطلاعاتی دادم که از منظر من اهمیت دارد نه مخاطب.

این فیلم ظاهرا اپیزود سوم از فیلم‌های سه‌گانه‌ای است که شما ساخته‌اید و هر سه این فیلم‌ها در فضایی روستایی شکل گرفته‌اند. علت انتخاب فضای روستایی برای ساختن این فیلم‌ها چیست؟

ببینید! تخریب محیط زیست مهم ترین عاملی است که باعث شده من این فضا را انتخاب کنم. خود شما هر وقت می خواهید دل و دماغی تازه کنید، راهی شمال می شوید و از طبیعت آن برای بهتر شدن حالتان سود می برید. من فکر می کنم این ارگانیسم جنگل است که روی شما چنین تاثیری می گذارد و باعث می شود حال شما خوب شود. حالا فکرش را بکنید یک عده آدم در یک شرایط نامساعد اجتماعی می خواهند این فضا را نابود کنند. یعنی یک عده به علت عدم شرایط اشتغال، مجبورند برای گذران زندگی با یک عده سودجو همکاری نداشته باشند و به قاچاقچی چوب تبدیل می شوند. خب اکثر روستاییانی که در منطقه هزار جریب زندگی می کنند دسترسی به شهر ندارند، به خاطر همین سعی می کنند در همان منطقه شان برای خود کاری دست و پا کنند. راحت ترینش قاچاق چوب است و واقعا به این مساله توجه ندارند که این طبیعت و کوه هایی که آنها در آن دارند زندگی می کنند چقدر از نظر اکوسیستم روی زندگی آنها تاثیر دارد. فکر می کنند از این همه درخت اگر چهارتای آن هم بریده شود تاثیری روی کل محیط ندارد. برآیند همین فکر است که شما می بینید چقدر جنگل در مازندران تبدیل به تپه و خاک شده است.

البته یک اراده دیگری هم وجود دارد که سعی می کند این جنگل ها را به زمین بایر تبدیل کند تا بتوانند در آنها یا کشاورزی کنند یا حتی آنها را بفروشند. مثلا این جاده تهران. شمال که احداث شد باعث از بین رفتن بخش عظیمی از جنگل ها شد. حتی خیلی ها به خاطر این جاده جنگل ها را آتش زدند چون اجازه قطع کردن درخت ها داده نمی شد و نهایتا آنها به آتش زدن جنگل متوسل می شدند. مجموعه این مسائل دست در دست هم قرار می گیرد باعث از بین رفتن خیلی چیزها می شود. مثلا از میان رفتن عشق و تخیل. یعنی بچه هایی که دارند در این شرایط سخت کنار مادر و پدرشان زندگی می کنند دیگر مجالی برای خیال پردازی یا عاشقی ندارند و این زندگی واقعا برایشان جهنمی است که اتفاقا خیلی هم بهش توجه ندارند چون به آن عادت کردند. ما که از بیرون نگاه می کنیم می بینیم دخترانی که در این محیط بزرگ می شوند وقتی به مرحله ازدواج و مادر شدن می رسند همیشه دچار عشق های ناکامی می شوند. و این موضوعات به شکل های مختلف در فیلم های من نمود دارد. در رسم عاشق کشی می بینیم مازان به خاطر یک اشتباه ساده کشته می شود و ما می بینیم که این دختر چطور قربانی شرایط نادرست اجتماعی می شود. در فیلم دوم از این سه گانه «جایی در دور دست» دختری می خواهد جلوی این سنت غلط مجبور است خودش را به لال بودن بزند تا بتواند به این شرایط تسلیم نشود. در قسمت سوم هم همین تم به نوعی تکرار شده است؛ دختری که زندگی اش قربانی مناسبات غلط اجتماعی می شود. درمجموع این سه گانه می خواهم بگویم که عشق در این سیستم دارد نابود می شود. راه حل نشان نمی دهم، این به عهده مسوولان است، من درواقع فقط طرح موضوع می کنم. همیشه وقتی خودم به آن منطقه سفر می کنم و دختران جوان را می بینم، می بینم که آنها چطور دارند نابود می شوند و به خاطر همین فکر می کنم اینها موضوعات



زندگی دیگران

میخالکوف بزرگم

اکرم ج

نیکیتا میخالکوف، سینماگر مشهور روس که در آمریکا لقب «اسپیلبرگ روسی» را به او داده اند. این روزها با فیلم هایش میهمان بیست و ششمین دوره جشنواره فیلم فجر است.

کارگردانی که دنیای فیلم هایش در واقع هنرهای هفت گانه جهان را دربرمی گیرد و به قول «امیر کاستاریکا» دوست نزدیکش: «سینمای میخالکوف به واسطه شیفتگی به ادبیات، نقاشی و فعالیت های انسان دوستانه اش آنچنان عمیق است که هر بیننده ای می تواند چیزی در آن بیابد.»

او با فیلم هایی همچون دوستان نزد دشمنان، دشمنان نزد دوستان (۱۹۷۴)، قطعه ای ناتمام برای پیانوی مکانیکی (۱۹۷۷)، پنج شب (۱۹۷۸)، ابلوموف (۱۹۷۶)، بدون شاهد (۱۹۸۳)، آفتاب سوخته (۱۹۸۳)، آرایشگری از سیبری (۱۹۹۹) در بخش مرور آثار یک کارگردان حضور دارد. علاوه بر این فیلم «دوازده» آخرین ساخته میخالکوف نیز در بخش مسابقه بین الملل بیست و ششمین جشنواره فیلم فجر به نمایش درمی آید.

میخالکوف برنده جایزه اسکار به خاطر فیلم «آفتاب سوخته» متولد ۲۱ اکتبر ۱۹۴۵ در روسیه متولد شد. او در خانواده ای اهل فرهنگ متولد شد، پدرش نویسنده ادبیات کودک و یک شاعر انقلابی همسنگ ولا دیمیر مایاکوفسکی بود. ترانه هایی که پدر نیکیتا میخالکوف سروده بود تا سال های سال در برنامه های رسمی اتحاد جماهیر شوروی اجرا می شد. مادر نیکیتا نیز شاعر بود. ناتالیا پیترواتا کانچالوفسکی، شاعری رمانتیک و دختر نقاش معروف روسیه پیوتر پتروویچ کانچالوسکی بود. نیکیتا میخالکوف و برادرش آندره آ هر دو به عرصه سینما قدم گذاشتند، هرچند که برادرش در آمریکا فیلم می سازد و علاقه مند است که از فامیل مادری اش استفاده کند.

نیکیتا میخالکوف در عین حال بازیگری مشهور هست و تا امروز در بیشتر از ۴۰ فیلم نقش آفرینی کرده است. او بارها و بارها در لیست نامزدهای نهایی جوایزی همچون کن، ونیز، مسکو، کارلووا ری و جشنواره های اروپایی حضور داشته است.

او اولین بار در سال ۱۹۷۱ با فیلم «یک روز آرام در پایان جنگ» که برای فارغ التحصیلی اش ساخته بود، پا به دنیای سینما گذاشت و مورد توجه قرار گرفت.

میخالکوف در یکی از گفت و گوهایش در این باره می گوید: «من در ابتدای راه مسیرم را انتخاب کردم و شاید برای همین است که از دسترنج این سال هایم راضی هستم.»

میخالکوف مرز شماره یک سینمای روسیه به سنت های خانوادگی اش پایبند است و ادبیات را فراموش نکرده است. سال ۱۹۸۷ مجموعه فیلم کوتاهی تحت عنوان «چشم های تیره» را ساخت که برداشتی آزاد و در عین حال ادای دینی به داستان های چخوف بود، میخالکوف معتقد است: «سینمای روسیه هر آنچه که دارد، مدیون ادبیات است.»

خانواده میخالکوف در تمام فیلم خانه ها و کتابخانه های کشور روسیه یکی از منابع اصلی به شمار می روند، خانه پدری او حالا یک کتابخانه عظیم است.

«یوری لوژکوف» شهردار شهر مسکو در مراسم جشن تولد ۶۱ سالگی نیکیتا میخالکوف گفت: «میخالکوف طی این سال ها روح تازه ای در کالبد در حال اغماى سینمای روسیه دمیده است. سینمای ما به واسطه مشکلات اقتصادی که در سال های اخیر داشت، در آستانه سقوط بود، اما با ابتکار مخالکوف و همکارانش نجات یافت. خانواده او سال هاست که به فرهنگ سرزمین ما