

Вот уже несколько лет я читаю лекции по режиссуре в киношколе в Мюнхене — той самой, где я учился в начале 70-х годов. Я стараюсь сделать свои лекции как можно более практически, потому что все теоретические курсы, которые я прослушал в свое время, мало что мне дали. На самом деле настоящее обучение кино началось для меня только через несколько лет после школы — когда я стал кинокритиком.

Мне кажется, есть только два действительно правильных способа изучать постановку. Первый — делать фильмы. Второй — писать критические статьи о фильмах. Потому что, когда вы пишете, вам приходится анализировать показанное, препарировать и конкретно объяснять (на первый взгляд — читателю, но на самом деле — себе самому), почему фильм срывается или не срывается. Принципиальная разница между прохождением теоретического курса и написанием собственных статей — в том, что в последнем случае между вами и экраном устанавливается прямой контакт: вы говорите о том, что видите. В первом случае между вами и экраном — посредник-преподаватель, который объясняет вам, что вы должны видеть в этом кадре, или — еще хуже — что считают другие по поводу того, что вы должны видеть в этом кадре. Поэтому я не рекомендую изучать кино этим методом.

### ЖЕЛАНИЕ РАССКАЗЫВАТЬ

Больше всего в сегодняшних молодых кинематографистах и студентах киношколы меня поражает то, что они не хотят учиться на короткометражных фильмах. Они предпочитают снимать рекламу или клипы. Я понимаю, что это результат изменения аудиовизуального пейзажа. Эти ребята выросли в культурной среде, где иные приоритеты, нежели у моего поколения. Но здесь-то и возникает проблема. В музыкальном или рекламном клипе иначе трактуется категория сюжета, нежели в короткометражном фильме. У меня порой складывается впечатление, что молодое поколение забывает, что это такое — рассказать историю. Они работают с образами, которые самодостаточны. Не хочу обобщать, но мне кажется, что им всегда хочется придумать новый кадр, потрясти зрителя чем-то еще невиданным. Для них порой визуальный гэг — достаточная причина для того, чтобы снять фильм. Но мне кажется, что для режиссера-постановщика должна быть важна история. Прежде всего он должен иметь что сказать и иметь желание рассказывать.

Впрочем, и сам я пришел к этому заключению не очень давно. По правде говоря, когда я дебютировал в режиссуре, мне тоже было плевать на сюжет, и по тем же причинам. Для меня главным в кино был образ. Оправданность образа — оправданность ситуации. Но не сюжет! Сама идея стройной, выверенной интриги казалась мне чуждой. В крайнем случае, череда разных ситуаций могла сформировать сюжет, но я никогда не видел свои фильмы как четкие структуры с началом, серединой и концом. И только, когда я снимал "Париж, Техас", я сделал удивительное открытие. Я понял, что история — как река, и если режиссер рискнет спустить в нее свою утлую лодочку-фильм, река может принести его к чему-то волшебному. До этого момента я боялся позволить себе плыть по течению, всегда барахтался в лагуне возле берега, потому что не был в себе уверен. И только на этом фильме я понял, что все истории — там, что они живут помимо нас. Необязательно их создавать, они существуют, пока существует человечество. Достаточно просто позволить течению нести тебя. И с того дня моей целью постепенно стало рассказать историю, а красивые образы отошли на второй план. Порой они даже становились препятствиями. В начале карьеры лучшим комплиментом я считал утверждение, что в моем фильме есть красивые образы. Если мне это говорят сегодня, я начинаю беспокоиться, не снял ли провальный фильм.

### ФИЛЬМ: ЗАЧЕМ И ДЛЯ КОГО

Есть два пути снимать фильм. Первый — с самого начала четко и ясно знать, что ты будешь снимать, что ты этим хочешь сказать и как это должно подействовать на зрителей. Второй — снимать фильм, чтобы понять, что же ты ищешь и пытаешься сказать. Я практиковал оба варианта работы, вернее, постоянно между ними разрывался. Мне доводилось снимать очень скрупулезно прописанные сценарии, которым я дотошно следовал. Я делал и проекты, на которых в первый день съемок у меня была лишь отправная идея, и я послушно плыл по течению на протяжении всего съемочного периода. Такие кинопроекты — в некотором роде авантюры; думаю, мне они нравятся больше всего.

Я люблю, когда у меня есть возможность выбирать, исследовать, изменять курс событий. Конечно, это самый роскошный вариант — когда все снимается в хронологическом порядке, когда есть время на то, чтобы подумать и попробовать разные версии. Конечно, такое случается не часто, и обычно мы имеем дело с классическим вариантом — когда снимаешь заранее продуманные и подготовленные сцены. Это менее волнительно и более надежно. Наверное, то, как ты делаешь фильм, в основном зависит от того, зачем и для кого ты его делаешь. Как это выяснить? Я

полагаю, что тот, кто снимает фильм ради образов, делает его прежде всего для себя. Потому что идеальный образ, вернее эмоциональное путешествие, порожаемое образом, — это все-таки довольно нарциссический акт. А рассказ — это по определению акт коммуникации. Если ты хочешь рассказать, тебе нужна публика. Чем больше мне хотелось рассказывать, тем более зрительские фильмы я делал. Хотя я вряд ли смогу определить, что такое "зритель" или "публика". Наверное, это хотя бы чуть более широкая аудитория, нежели твоя съемочная группа.

### НУЖНО ПРОЖИТЬ СЦЕНУ

Когда я снимал свои первые фильмы, каждый вечер очень тщательно готовился к тому, что мне предстояло назавтра. Я рисовал кадры, довольно детально, почти как раскадровки. Когда я приходил на площадку, точно знал, сколько планов мне нужно снять и как. Обычно я начинал с подготовки кадра, потом я размещал в нем актеров и объяснял им, что нужно делать и как двигаться.

Постепенно я почувствовал, что эти приготовления загоняют меня в клетку. А потом, незадолго до съемок "Парижа, Техаса", мне довелось поставить пьесу в театре, и этот опыт кардинально изменил мою работу и заставил гораздо больше внимания уделять актерам. Наконец-то я смог понять и оценить лицедейство! С тех пор я работаю прямо противоположным методом: монтаж рождается из действия, а не наоборот. Я прихожу на площадку девственно чистым, без малейшего представления о том, как будет выглядеть сцена. Только после того, как я начинаю работать с актерами, после того, как они обживутся в декорациях и определяются с перемещениями по площадке, я начинаю прикидывать, как мне лучше поставить камеру. Конечно, при таком методе работы нужно больше времени, потому что невозможно ставить освещение прежде, чем станет ясно, что и где освещать. Но я чувствую, что с каждым годом мне все сильнее нужно "проживать" сцену для того, чтобы ее поставить. Даже во время подбора натур для съемок, даже в пустых декорациях я не могу заставить себя прикидывать, как я буду снимать будущую сцену.

редной план, я мысленно говорил себе, что ничего не получится. Эту сцену нельзя начинать с трэвеллинга. Этот план нельзя снимать с такого расстояния. И разумеется, практически всегда я ошибался. Антониони снимал сцену по-своему, и она функционировала. Он делал все совершенно иначе, чем я, и тем не менее все срабатывало — но не по-моему, а по его, и получалось здорово. Это сильно помогло мне — я избавился от жестких правил, которые когда-то сам себе навязал. Например, я отказывался пользоваться зумом. Зум был моим врагом. У меня была теория, согласно которой камера должна была функционировать как человеческий глаз. А поскольку глаз не обладает способностью зума, значит нужно для укрупнения пользоваться трэвеллингом. И вот, к моему величайшему ужасу, я обнаружил, что Антониони почти все снимает на зуме! И порой результат получался весьма впечатляющим.

Еще один пример: я всегда отказывался снимать с двух камер. Мне казалось, что вторая будет мешать первой. А Антониони требовал, чтобы каждую сцену снимали как минимум с трех камер! И снова я видел, что в большинстве случаев все получается хорошо. Поэтому я вынес из этого проекта ощущение огромной свободы в постановочных средствах, и теперь говорю, что все режиссеры должны через это пройти: посмотреть, как работает другой режиссер, как он ставит ту сцену, которую ставили они. Это открывает двери, показывает альтернативы, хотя поначалу такой опыт сильно обескураживает.

### СЕКРЕТЫ, ОПАСНОСТИ, ЛОВУШКИ

Основной секрет, открытый мной на площадке, касается актеров. Как правило, их режиссер боится больше всего, и отчаянно ищет универсальные методы работы с этими священными чудовищами. Секрет заключается в том, что такого метода не существует. Каждый актер работает по-своему, и поэтому сколько актеров, столько и методов. Единственное, что стоит сделать на площадке, — позволить им почувствовать себя в своей тарелке, чтобы постепенно они перестали играть, то есть притворяться кем-то, и стали

## Вим Вендерс: "Чем меньше бюджет, тем больше вес режиссера"



### ЕДИНСТВЕННЫЙ СПОСОБ СНИМАТЬ?

Каждый режиссер-постановщик пользуется собственной кинограмматикой. Той, которой его научили, или той, которую придумал он сам. В начале моя кинограмматика была копией американской — своими учителями я считал Энтони Манна и Николаса Рэя. Но потом я постепенно начал чувствовать, что становлюсь пленником определенных правил и догм, и начал изобретать их заново. Думаю, другие режиссеры учатся, работая ассистентами великих постановщиков. Мне довелось пережить этот опыт довольно поздно, два года назад, когда я работал помощником Антониони на фильме "Над облаками". Разумеется, я практиковал иной подход, нежели обычный ассистент, — во-первых, потому что я принимал участие в написании сценария, во-вторых, потому что до этого я поставил много фильмов. И каждое утро, проходя на съемочную площадку, я не мог не думать, как бы я распорядился актерами и декорациями. Насколько я помню, каждый раз, когда Антониони готовил оче-

самими собой. Ведь вы выбираете актера за то, кто он есть, так постарайтесь организовать дело так, чтобы он стал самим собой. А для этого он должен доверять вам даже в самой щекотливой ситуации.

А основная опасность — в неумении соотносить собственный вес и вес проекта. Чем меньше бюджет, тем больше вес режиссера. Чем дороже фильм, тем больше шансов стать его рабом. За определенной чертой ваши амбиции могут вернуться против вас и стать залогом поражения.

Что касается ошибок, их невероятно много, и я, кажется, совершил все, какие только можно. Но, наверное, самая страшная — верить, что нужно показывать то, о чем ты рассказываешь. Особенно в области насилия. Оставьте его за кадром — чем умнее зритель, тем страшнее ему будет!

МЮНХЕН

Экран и сцена —