

Вим Вендерс наедине с кинокамерой

Моек новости. — 1996. — 24-31 марта. — с. 32, 37

Из своих 50 лет Вим Вендерс половину отдал кино. Родившись и получив разнообразное образование (включая медицину и философию) в Дюссельдорфе, он работал над своими фильмами в Европе, США, Японии, Австралии. Цифра 50 как-то к нему пристала: на счету сценариста и режиссера около полусотни фильмов, из них два увенчаны золотыми наградами — «Положение вещей» («Золотой лев» венецианского фестиваля) и «Париж, Техас» («Золотая пальмовая ветвь» в Канне). Вендерс не только снимает фильмы, но и судит их, являясь председателем Европейской киноакадемии, которая награждает лучшие работы Старого Света «Феликсами».

Вима Вендерса называют живым воплощением современного европейского кино. Очередное тому подтверждение — его новая картина «Лиссабонская история», премьера которой недавно прошла в Варшаве. Этот фильм о том, как делается кино, режиссер назвал своим вкладом в столетнюю историю «десятой музыки».

На «Лиссабонскую историю» в Варшаве выстроились давно невиданные очереди, и даже возродились «ожучки», спекулирующие билетами. Молниеносно разошлись и приуроченные к премьере кассеты участвующего в фильме ансамбля «Мадредеус», португальские блюзы которого пленили Вендерса: «Я никогда еще не снимал кино, до такой степени вдохновленный музыкой». Не упустили своего и издатели, выпустив «Книгу беспокойства» лидера португальских постмодернистов Фернандо Песоа, которого то и дело режиссер цитирует в «Лиссабонской истории» — как предвестника футуризма на Пиренеях.

(Окончание на стр. 36.)

Александр ШАБЕЛЬНИКОВ, Владимир ХРЕНОВ

ВСТРЕЧА

Вим Вендерс наедине с кинокамерой

(Окончание. Начало на стр. 31)

Дзига ВЕРТОВ

Предвестник «правды в кино» для Вендерса Дзига Вертов, корифей советского документального кино. Герой «Лиссабонской истории» тоже режиссер кинохроники, который намерен в наши дни снять фильм допотопной камерой с ручной рукояткой, презрев накопленные за столетия технические штучки-дрючки.

Четно говоря, я не ожидал, что, спросив Вендерса о Дзиге Вертове, чье имя не раз упоминается в «Лиссабонской истории», затрону его самую чувствительную струну.

— Дзига Вертов для меня навсегда останется мастером, олицетворяющим главную идею кинематографа: человек и камера наедине друг с другом. Герой «Лиссабонской истории» полон романтических идей, мечтая о фильме, который вернул бы кинематографу его первозданность. Но романтизм, как и ностальгия, рождает одни иллюзии. Моего героя выводит из прекрасной утопии его друг-звукорежиссер. «Киноглаз» Дзиги Вертова тоже был в определенной степени утопичным, хотя первые его фильмы фиксировали действительность с максимальной объективностью. Наша профессия опасна: камера, как огнестрельное оружие, может уничтожить то, что она регистрирует. Недаром по-английски «снимать фильм» и «стрелять» выражаются одним и тем же глаголом.

Андрей ТАРКОВСКИЙ

Вопрос, какой фильм произвел на него самое глубокое впечатление, заставил моего собеседника задуматься.

— Много было таких фильмов. Начну с японского режиссера Ясуджиро Одзу. Он снял с полсотни картин, они слились в моем представлении в один большой фильм, который я назвал бы «Как по-настоящему делать кино, или Реалии кинематографа». В работах Одзу я не понимал ни слова, но мне казалось, что все происходящее на экране я хорошо знаю и чувствую. Думая о «реалиях кинематографа», я в первую очередь вспоминаю, кроме Одзу, Франсуа Трюффо и, конечно же, Андрея Тарковского.

Фильмы Тарковского, как умные книги, можно читать между строк. Особенно люблю его «Сталкера». Меня и самого больше всего интересует авторское кино.

Мануэль де ОЛИВЕЙРА

«Лиссабонская история» — фильм о феномене кино. Не пригласить для участия в нем старейшего и по сей день снимающего в год по картине португальского режиссера Мануэля де Оливейру Вендерс просто не мог. «Мастера старшего поколения», — объясняет он, — по сей день сохраняют ясность взгляда и доверие к жизни, в то время как молодые успели это потерять».

Вендерс не позволил себе писать текст для 86-летнего мастера, лишь обговорил контекст сцены. Оливейра был готов к съемке через минуту, а когда камера после эпизода с ним остановилась, он приклеил себе усы и ушел вдаль танцующей походкой Чарли Чаплина.

Микеланджело АНТОНИОНИ

«Вендерс — это Антониони эпохи постмодерна», — объявили критики еще до того, как началась их совместная работа. «МН» писали (№ 2,

1996) о самоотверженном участии Вендерса в последнем фильме великого итальянского режиссера «Под облаками», когда он помогал тяжело заболевшему Антониони.

— По ходу съемок, — вспоминает Вендерс, — Микеланджело выздоравливал, мог уже передвигаться, жестикулировать. Он и раньше на съемочной площадке был немногословен. Жанна Моро рассказывала, что, работая над фильмом «Ночь», они не обменялись ни словом! Мы же объяснялись жестами, рисунками. Замыслы Антониони точно схватывала его жена Энрика, а под конец съемок он уже все делал сам. И готовился к новому фильму. Удивительно, что немолодые люди делают очень молодые фильмы о любви. Ведь сейчас приходится тщательно скрывать свои чувства. В мире, где царит конкуренция, любовь немного значит.

ЕВРОПА И АМЕРИКА

Сумеет ли европейское кино преодолеть американскую конкуренцию?

— Я оптимист, — отвечает Вендерс и свое мнение подкрепляет примером Германии, где публику, обвешенную «американской кашей», все больше привлекают скромные по затратам, даже камерные отечественные постановки.

— Каждый из нас, — продолжает режиссер, — ежедневно принимает чрезмерную дозу фальши, поэтому кинематографисты должны сознавать: люди приходят в кинотеатр, дабы от нее освободиться.

Кино может на многое открыть глаза — для режиссера это ответственное и заманчивое задание. Человеку мало развлекательного зрелища, которое само по себе тоже важно. Но независимое кино достигнет куда большего, если проникнется истинными людскими заботами. А такое кино лучше всего делают в Европе.

Валерий МАСТЕРОВ,

сбор, «МН»
Варшава.