

Имя одного из крупнейших режиссеров современного западного кино **Вима Вендерса** знакомо нашим зрителям по фильму «Париж, Техас», за который его автор был удостоен «Золотой пальмовой ветви» Каннского кинофестиваля 1984 года. В коллекции Вендерса награды и других самых престижных киносмотров, в том числе «Золотой лев», врученный ему на Венецианском кинофестивале 1982 года за фильм «Положение вещей». С разговора об этой картине, снятой в один из самых сложных периодов в жизни Вима Вендерса, и началась моя беседа с режиссером.

Кино по Виму Вендерсу

— Эту ленту я снимал в Португалии, когда была прервана работа над фильмом «Хэмметт». «Положение вещей» — документально воссозданная история о том, что произошло со мной в Голливуде, картина о сути взаимоотношений творца и продюсера, проецирующихся на мою собственную ситуацию.

— Вы имеете в виду ваш конфликт с Френсисом Фордом Копполой, который в качестве продюсера пригласил вас для съемок фильма «Хэмметт» и без вашего согласия перемонтировал картину, значительно ее сократив?

— Одно из своеобразий Голливуда состоит в том, что центральную роль здесь играет продюсер. По своему влиянию и возможности полностью контролировать ход съемок он стоит на первом месте, на втором месте — «звезда», участвующая в фильме (впрочем, бывает так, что «звезда» может сменить продюсера), и только на третьем месте — режиссер. В Европе же центральной фигурой фильма является режиссер. Коппола, пригласивший меня для съемок «Хэмметта», замечательно вошел в роль продюсера. Кроме того, он ожидал от меня совершенно другого фильма. Причина конфликта в том, что я привык снимать так, как я хочу, а продюсер не привык делать то, что он не хочет. Коппола сам крупный режиссер, но он работает в иной системе координат, чем я, и не сумел принять иную точку зрения.

— «Париж, Техас» — одна из четырех картин, снятых вами в Америке, но впечатление такое, что это чисто европейское кино.

— Это впечатление не случайно, ведь фильм полностью снимался на европейские деньги, и потому возможность самореализации была максимальной. «Париж, Техас» —



история современного Улисса и одновременно мой взгляд на Америку. Все же, если говорить о фильмах, которые максимально удовлетворили меня в творческом плане, то это «Алиса в городах» и «Небо над Берлином».

— Вы пришли в западно-германский кинематограф в начале 70-х годов в период его бурного обновления и наряду с Райнером-Вернером Фасбиндером, Фолькером Шлендорфом, Вернером Херцогом стали одним из лидеров так называемой «немецкой новой волны». Какими, по вашему мнению, внутренними предпосылками рождения этого течения в европейском кино?

— Новый период в развитии немецкого кино совпал с

политической активизацией, происходившей в ФРГ и целом ряде других европейских стран в конце 60-х годов. После поражения нацизма западногерманский кинематограф пребывал в коматозном состоянии. Связь с великим немецким кино 20-х годов была прервана, и новое поколение кинематографистов взяло на себя миссию осмысления «утраченного времени», возрождения немецкого кино, возвращения ему самобытного начала.

— Несколько лет назад вы говорили о желании реализовать замысел картины с научно-фантастическим сюжетом, условно назвав его «На край света». Думаете ли вы сейчас об этой постановке?

— Да, конечно. Этот фильм я пытался сделать в течение десяти лет, первый вариант сценария был написан мной еще в 1977 году, но из-за «Хэмметта» и других американских проектов пришлось его отложить. Наконец в этом году я приступаю к съемкам картины. Действие ее происходит в 2001 году. Это история любви. Героиня картины повсюду следует за мужчиной, не понимая, почему он так часто ее избегает, отправляясь в путешествия, перекочевывая из страны в страну. Существует еще один персонаж, который тоже любит эту женщину, любит безответно. Картина будет сниматься на всех пяти континентах, в 17 странах и 25 городах, в том числе в Моск-

ве — одном из пунктов останковки героя.

— Ваше отношение к видеокультуре, что вы думаете о возможностях развития киноискусства в условиях видеореволюции?

— Язык кино — это язык культуры, видео же пока не стало языком культуры. То есть получилось так, что молодое сместило старое, но пока еще ничего собственного не имеет. Кинематограф — относительно молодое искусство, но он уже успел создать свой язык. Та техника, с которой мы работаем, уже устарела, новая же электронная техника должна принести свои открытия, изобрести собственный язык. Это длительный процесс, пока же у видео нет своего языка.

— Идея создания европейской ассоциации кинематографистов давно витала в воздухе. Наконец в прошлом году была создана европейская киноакадемия, членом которой вы являетесь. В чем вы видите ее основное назначение?

— В сохранении и взаимообогащении тех глубоких культурных традиций, которые сложились в Европе. Мы считаем, что кинематограф любой страны должен сохранять самобытность, национальный колорит, мы за многообразие европейской культуры, но при этом и за более тесное сотрудничество между европейскими кинематографистами, а для этого прежде всего надо разрушить все бюрократические барьеры, которые еще мешают этим контактам. Кинематограф каждой отдельной страны не изолированная ячейка, все мы связаны между собой, эти связи должны укрепляться.

Беседу вел
Азиз ОСИПОВ.

● В. Вендерс с женой.

Фото С. Пожарского.