

Уроки Бернардо Бертолуччи

Сегодняшний урок кино дает режиссер, который никогда не посетил ни одного урока кино.

жения. Я замечаю, что в моих последних фильмах она движается даже больше, чем раньше! Она входит в сцену и выходит из нее как настоящий герой-невидимка. Я не могу удержаться от желания перемещать камеру. Думаю, это идет от желания вступить в чувственный, осязательный контакт с героями фильма — в надежде, что этот контакт перерастет в чувственные отношения между персонажами. В моей жизни был период, когда я очень сильно увлекался психоанализом; в те годы я говорил, что трэвеллинг вперед — это движение ребенка, который бежит к своей матери, а трэвеллинг назад — наоборот, движение ребенка, который хочет спрятаться (*смех*).

В любом случае камера является центром моего интереса, и ей отдается приоритет в случае принятия важных решений. Несомненно, именно поэтому для меня так важно установить предварительный контакт с актерами и остальными членами съемочной группы: чтобы большую часть времени на площадке посвящать камере и ее движениям, поиску ракурсов и объективов.

Я почти никогда не использую зум. Не знаю почему, но мне видится в этом движении что-то фальшивое. До сих пор помню день, когда, снимая «Стратегию паука», я захотел использовать зум — просто для разнообразия. Я поиграл с этой идеей около часа и у меня возникло чувство, близкое к тошноте. Я чувствовал, что заболел. Я убрал этот объектив и сказал себе, что никогда не буду им пользоваться. Правда, сегодня у меня начали складываться гораздо более спокойные отношения с зумом. И я использую его очень просто, почти функционально. Но долгое время я считал его уловкой дьявола (*смех*)!

НАЙТИ В АКТЕРЕ ТАЙНУ

Я верю, что секрет хорошей работы с актером заключается прежде всего в том, чтобы правильно его выбрать. Если удается это сделать, нужно ненадолго забыть о персонаже, описанном в сценарии, и задать себе вопрос, интригует ли вас человек, сидящий перед вами. Это очень важно, потому что во время всего периода съемок любопытство, которое вы будете испыты-

вать по отношению к этому актеру, будет подталкивать вас на исследование персонажа, которого он играет. Иногда режиссер выбирает актера только потому, что он идеально соотносится с написанным на бумаге персонажем. Но в этом случае режиссер быстро осознает, что ему неинтересно исследовать тайники его личности, потому что он не видит в нем никакой загадки. Движущей силой любого фильма является прежде всего любопытство, желание режиссера постичь секрет каждого персонажа.

Что касается непосредственных указаний актерам на съемочной площадке, я всегда говорю: мой принцип — использование методов синема-веритэ применительно к миру игрового кино. Например, сцена в «Последнем танго в Париже», когда Марлон Брандо лежит в постели и рассказывает Марии Шнайдер истории о своем прошлом — весь текст придумал он сам. Я сказал ему: «Она будет задавать тебе вопросы, отвечай все, что хочешь». Он начал рассказывать всякие малоаппетитные истории, а я, будучи режиссером, практически превра-

тился в зрителя — потому что не знал, сочиняет он или говорит правду. Но для этого и нужна импровизация: чтобы попытаться прикоснуться к правде, показать что-то настоящее, скрытое под маской персонажа.

Кстати, это было первое, что я сказал Брандо о «Последнем танго...». Я сказал, что хочу, чтобы он приподнял свою маску «лицедея из Актерской студии», а я бы смог увидеть, что под ней скрывается. Года два назад мы с ним виделись, поговорили, и он сказал мне с лукавой улыбкой: «Ты полагаешь, что тот персонаж, которого я сыграл, — это был настоящий я»? Право же, я до сих пор не знаю — так это или нет, но в любом случае это получилось гениально!

ЧТО ТАКОЕ КИНО?

Внешняя сторона кино — изложение идеи с помощью образов. Но с более эзотерической точки зрения фильм для меня всегда был способом исследования чего-то более личного и более абстрактного. В законченном виде мои фильмы сильно отличаются от того, что за-

думывалось вначале. Очевидно, кинопроект — процесс эволюционный.

Я часто сравниваю фильм с пиратским кораблем. Невозможно предсказать заранее, куда поплывет это судно, если оно будет волею плыть, гонимое ветром воображения. Особенно с таким капитаном, как я, — меня постоянно тянет плыть в нескольких направлениях сразу. Было время, когда я считал, что противоречие — основа всего сущего, что это движущая сила любого фильма. Так, по сути, было с фильмом «Двадцатый век». Фильм о рождении социализма, социалистический по сути фильм, финансировался американскими студиями-корпорациями. В «Двадцатом веке» я объединял на площадке голливудских актеров с местными крестьянами из По, которые никогда в жизни не ходили в кино. Это было очень забавно.

В 60-е годы, когда я начинал делать кино, существовало то, что кинематографисты называли «вопросом Базена»: «Что есть кино?» Шло постоянное, непрекращающееся изучение этого вопроса, каждый пытался дать на него свой ответ, и этот ответ так или иначе становился частью сюжета любого фильма. А потом все изменилось. Мы перестали задавать себе этот вопрос.

Сегодня мне кажется, кино пережило такую мутацию, настолько утратило свое единство, а сейчас теряет остаток однородности, что «вопрос Базена» снова становится актуальным. Нам пора снова задать себе вопрос: что же такое кино?

Я никогда и не учился режиссуре в школе или институте. Но мне очень повезло — в молодости я работал ассистентом на съемочной площадке Пазолини и там научился режиссуре в прямом смысле слова. С тех пор я много раз говорил, что отсутствие теоретических знаний не смертельно, и предлагаю думать, что лучшей школой для режиссера является съемочная площадка. Но я прекрасно отдаю себе отчет в том, что не у всех есть такая возможность. Есть и другой путь: чтобы научиться делать кино, нужно не только работать на площадке, но и смотреть много фильмов. По важности одно другому не уступает. Кстати, именно поэтому я бы и порекомендовал сегодняшним энтузиастам кино записываться в режиссерские школы: там показывают много фильмов, каких в обычных кинотеатрах не увидишь.

Но если бы меня попросили преподавать режиссуру в какой-нибудь школе, я был бы сильно сконфузен, потому что, по правде говоря, я даже не знаю, с чего начать. Наверное, я просто бы показывал студентам фильмы. И первый фильм, который я бы выбрал для показа, — «Правила игры» Ренуара. Я постарался бы показать студентам, как Ренуар смог построить мост между импрессионизмом — то есть искусством своего отца — и современным искусством — то есть своим способом выражения. Я постарался бы разложить по полочкам то, как этот фильм добивается цели, а ее должен ставить перед собой любой фильм: увлечь зрителя в неведомые миры.

ОСТАВЛЯТЬ ДВЕРЬ ОТКРЫТОЙ

В 70-е годы мне повезло встретиться с Ренуаром в Лос-Анджелесе. В то время ему было уже сильно за 80, он передвигался в кресле-качалке. Мы говорили около часа, и я был поражен, узнав, что он еще в 30-е годы придерживался идей, которые считаются неоспоримой принадлежностью авторов «новой волны». Он сказал мне фразу, она меня потрясла и я считаю ее самым величайшим уроком в режиссуре. Он сказал: «Нужно всегда оставлять дверь на съемочную площадку открытой, потому что ты никогда не знаешь, кто или что может войти через эту дверь».

Ренуар говорил о необходимости принимать и использовать в кадре непредвиденное, неожиданное, спонтанное. Потому что часто именно в этом и заключается магия кино. Я всегда оставляю на своих проектах «открытую дверь», надеясь, что через нее на площадку войдет жизнь.

Но, как ни парадоксально, для того, чтобы позволить себе эту роскошь, нужно предельно тщательно прорабатывать сценарий. Потому что, когда ты исходишь из стопроцентно продуманной и изученной ситуации, тебе легче принять изменения и импровизации. По моему, интереснее всего находить неожиданное в ситуации, в которой абсолютно все кажется предусмотренным. Например, я снимаю сцену на натуре, светит солнце, и вдруг в самой середине дубля появляются облака, и освещение безо всякого предупреждения становится совершенно другим — это экстаз! (*смех*) Если же дубль длится достаточно долго, солнце может успеть снова выйти из-за облаков — это еще лучше. Такое событие — настоящее чудо на съемочной площадке, потому

что оно является собой высшую ступень импровизации.

Но совет «оставлять дверь открытой» относится не только к натурным съемкам. Я пришел в кино из поэзии и мне казалось, что кино должно быть как перо — только другой формы, — которым я стану писать новые стихотворения. В моем воображении я создавал фильм в одиночку, я был его автором в самом строгом смысле слова. Но со временем я понял, что режиссер гораздо лучше сможет воплотить на экране свои фантазии, если будет способен стимулировать творческий потенциал всех своих сотрудников. Фильм — это огромный плавильный котел, в нем должны смешаться таланты всех членов съемочной группы. Потому что пленка гораздо более чувствительна, чем бумага. Она регистрирует не только то, что есть в кадре, но и то, что происходит за кадром.

СТАРАЮСЬ УВИДЕТЬ СВОИ КАДРЫ В МЕЧТАХ

Поскольку я не изучал теорию мизансцены, термин «кинограмматика» не имеет для меня никакого смысла. Я предпочитаю говорить себе, что любая грамматика имеет тенденцию к развитию и изменению. Потому что киноязык развивается так, и только так. Когда Годар снимал «На последнем дыхании», его основным правилом было использование скачкообразного монтажа. И знаете, что удивительно? Если вы посмотрите один из последних фильмов Джона Форда «Семь женщин» (1966), то заметите, что этот режиссер, который всегда считался классиком голливудского стиля, испытывал на себе влияние Годара. Он явно посмотрел «На последнем дыхании» и тоже начал применять скачкообразный монтаж, что на десять лет раньше бы-

ло просто невозможным. Долгое время я подходил к каждому кадру так, словно он был последним, словно после него у меня должны были отнять камеру на всю оставшуюся жизнь. Во мне сохранялось ощущение, что я должен укоротить этот кадр у вечности, а в таких условиях на размышления о кинограмматике и логике нет времени. Даже сегодня я никогда не готовлю будущие кадры заранее, не делаю никаких раскадровок. Я стараюсь увидеть во сне кадры, которые мне предстоит снимать на следующий день. Иногда мне везет, и я их действительно вижу. Если же этого не получается, утром я прихожу на площадку с видеоискателем и прошу оставить меня на минутку в одиночестве. Я брожу по декорации с видеоискателем и пытаюсь представить себе героев, которые ходят в кадре и произносят свои реплики. Словно сцена уже есть, но пока я ее еще не вижу и не ощущаю. И сейчас я пытаюсь ее увидеть и материализовать. После этого я разрешаю внести в декорацию камеру, приглашаю актеров и пытаюсь понять, действительно ли то, что я воображаю, может функционировать. Все остальное — долгая работа по притирке камеры к актерам, актеров к камере, поисков оптимального освещения и так далее. Это что-то вроде вечной стройки, где я стараюсь конструировать так, чтобы каждый новый кадр рождался из предыдущего.

ОБЩЕНИЕ ПЕРЕД ФИЛЬМОМ

Общение — самый важный фактор для хороших отношений внутри съемочной группы. Мне кажется, ключ к общению на площадке в том, чтобы обговорить все основные вопросы до того, как начнутся

сами съемки. Потому что решать их на съемочной площадке почти всегда поздно. Например, когда я решил снимать «Последнее танго в Париже», то повел оператору Витторио Стораро посмотреть выставку картин Фрэнсиса Бэкона в Гранд-пале. Я показывал ему картины и объяснял, что ими я старался вдохновляться при работе над сценарием. И если вы внимательно посмотрите фильм, то заметите, что в фильме много оранжеватых полутонов. Это прямое влияние Бэкона.

Затем я водил Марлона Брандо на ту же выставку. Я показал ему картину, она была потом взята в качестве заставки для начальных титров. Это портрет, который поначалу кажется иллюстративным. Но если вглядываться в него долго, он теряет реалистическую оболочку и становится символом того, что происходит в глубине души, подсознании автора.

Я сказал Марлону: «Видишь этот портрет? Я хочу, чтобы ты смог воспроизвести на экране такой же уровень страдания». И это практически единственное — по крайней мере, из принципиально важных — указание, которое я ему дал относительно героя. Я часто стараюсь искать аналогии в картинах, потому что мне они кажутся более эффективным способом передачи эмоций, чем слова.

Я ОДЕРЖИМ КАМЕРОЙ

Камера всегда присутствует в моих фильмах на паритетных началах с героями. Порой мне кажется, что я перегибаю палку. Но я не в состоянии себя контролировать. Я по-настоящему одержим камерой, в особенности ее объективом. Он диктует мне, как строить мизансцену — в том смысле, что всем нам приходится подстраиваться под ее дви-