

СТАРАЯ ПРОФЕССИЯ

rendez-vous

На гребне успеха французского фильма «Папа — мой любовник» американцы начали готовить свою версию. Вначале предполагалось, что ставить ее будет Франсис Вебер, но через некоторое время французский постановщик отказался от участия в проекте. Причиной, по мнению киноматериалов, являются сильные переделки французской истории на американский манер. Вместо него студия Дисней решила пригласить «своего» режиссера Стива Майнера, который недавно поставил фильм «Вечно молодой» — мелодраму с Мелом Гибсоном в главной роли. Эта лента пользуется в Америке большим успехом и за первые три месяца проката собрала 32 миллиона долларов.

Вопрос в том, что, собственно, останется от французской истории в Голливуде? Пока не было никаких сообщений. Может быть, в проекте останется Жерар Депардье, может быть его сменил очередной американский супермен.

Юная кинозвезда Манолей Калкин снимается в основном во время летних каникул, чтобы не пропускать занятия в школе. В этом году по окончании учебного года юный вундеркинд вышел на съемочную площадку фильма «Сравняйся с папочкой» («GETTING EVEN THE DAD») — о мальчишке, который пытается наставить на путь истинный отца-мошенника. Из Голливуда сообщают, что Манолей Калкин получит за новую роль 9 миллионов долларов.

Молодой актер Брэд Питт впервые обратил на себя внимание в фильме «Тельма и Луиза» — в роли обаятельного мошенника, путешествующего автостопом. В прошлом году он снялся в фильме Роберта Редфорда «И плавно катит воды рена» (эта лента в июне уже появилась в пиратском видеопрокате столицы). Новая роль Питта — в ленте Эда Звика «Осенние легенды», съемки которой будут проходить в июне-июле этого года. Во время первой мировой войны трое сыновей покидают ранчо в Монтане и идут на фронт. Смерть младшего становится началом распада большой семьи, раздираемой противоречиями. Фильм снимается по роману Джима Харрисона.

Актер Дэниел Хоппер («Предательство») приступает к съемкам фильма «CHAZERS». Так называют представителей военной полиции ВМФ США. Двое полицейских должны конвоировать с базы пленного, вернее, пленную — женщину, в которую оба влюблены. Напомним, что это уже шестой фильм Хоппера-режиссера.

«Апокалипсис наших дней» и «Двадцатый век», «Последнее танго в Париже» и «Красные», «Чай в Сахаре» и «Последний император», «От всего сердца» и «Луна»... Все это — работа замечательного оператора Витторио Стораро — теоретика и практика многих удивительных находок современного кинематографа, трижды получившего Оскар — в

1979, 1981 и 1990 годах.

В настоящее время Витторио Стораро завершает работу над фильмом «Маленький Будда», который ставит Бернардо Бертолуччи. Это интервью он дал французской журналистке Даниэль Эйман в столице Непала Катманду, где проходят съемки завершающих эпизодов ленты.

— В детстве вы часто ходили в кино?

— Мой отец был кинемехаником. Сейчас уже на пенсии. А когда я был маленьким, он любил устанавливать в саду старый проекционный аппарат компании «Люкс», списанный за ненадобностью. Помните, как в фильме «Синема Парадизо»? Каждый весной мы специально белили стену дома и все лето по вечерам смотрели фильмы Чаплина. Мне, брату, сестре было, кажется, лет пять-шесть. Помню, что в это время в доме напротив открывались все окна. Это были самые замечательные вечера в моей жизни.

Первое сознательное воспоминание — улыбающееся лицо отца. Но только лишь мы начинали общаться — магия пропадала. Я бы даже сказал, что у нас сложились довольно болезненные отношения: отец все время подталкивал меня в кино, словно надеясь, а вдруг мне удастся то, что не удалось ему. Очень странные отношения: он буквально заставлял меня пойти в киношколу. А когда пришел успех, то стал относиться ко мне, как к чужому. Слово ревновал меня или завидовал. Давайте поговорим о чем-нибудь другом.

— Когда вы впервые встретились с Бернардо Бертолуччи?

— В 1959 году я окончил Экспериментальный киноцентр. Год спустя стал работать оператором на камере. У меня была куча предложений. Мне исполнился 21 год, все у меня складывалось и хорошо, и легко. Три года я пребывал в эйфории. А в 1963 году начались конфликты с моим главным оператором. Вскоре я понял, что вообще не могу работать так, как работают все они. Я перестал появляться на киностудии, жил у родителей, пока один приятель не сказал мне: «Не будь смешным, в твоём возрасте можно все начать сначала. Даже если тебе придется стать ассистентом». Мне пришлось начать с нуля, признать свое поражение в борьбе со студией. И я стал ассистентом никому не известного режиссера по имени Бернардо Бертолуччи. Вскоре после этого снова стал оператором. А потом Бернардо мне позвонил и пригласил снимать «Стратегию паука». Потом — «Конформиста», «Танго», «Двадцатый век», «Луну».

— Претерпели ли изменения ваши отношения с Бертолуччи за последние 30 лет? Вы стали больше разговаривать с ним или наоборот — меньше?

— Бернардо — это человек-поток. Его энер-

гия — все равно что приливная волна, накатывающая то на один, то на другой берег. Никогда я не слышал от Бертолуччи: «Будем делать только так, и никак иначе». Он никогда не объясняет сверхзадачу той или иной сцены до конца, в рациональных терминах. Персонажи, диалоги, сюжет — все становится выражением каких-то сложных подсознательных импульсов. Даже после многочисленных разговоров и обсуждений остается нечто «иное», таинственное, нерасшифрованное, притягательное. Мое личное видение конфликта или поиска гармонии всегда оказывается противоборством света и тени, у Бернардо же это — алхимия между сознательным и бессознательным. На его съемочной площадке я скорее человек тени, нежели человек света.

— Какие требования предъявлялись к визуальной стороне «Маленького Будды»?

— Превзойти себя и остаться собой одновременно. Учиться понимать всех и все.

— Но эта сверхзадача стоит перед вами всегда!

— Да. Но каждый совершенствует себя по-своему. Я привык иметь четкое видение предстоящей мне работы. На сей раз меня попросили не разрабатывать заранее детальный план: многое пришло соотнести с тем, что мы находили в местах съемки. И потом, сама эта тема так глубока, сильна и всеобъемлюща, что заранее визуализировать изобразительный ряд фильма просто невозможно.

— Он будет по изображению изощреннее «Последнего императора»?

— Он будет совершенно другим. И вместе с тем в чем-то близок к нему по манере, поскольку и та, и другая лента — путешествие во внутреннюю жизнь героя. Но символом императора — на протяжении всей его жизни был один цвет. В случае с Буддой это невозможно: буддистская религия основана на принципе существования Изначального. Каким же должен быть этот фильм? Почему в нем постоянно горит внутренний свет? Может быть, он — метафора, материальное воплощение энергии? Ведь свет — единственное визуальное воплощение энергетических процессов Вселенной.

Что значит момент озарения? Может быть, закончив снимать фильм, я смогу понять его суть. Пока мне доступно только одно объяснение: это — равновесие между человеком и его внутренним «я», находящимися в постоянном противоборстве. В какой-то момент между сознательным и бессознательным возникает равно-



весие — значит, исчезает конфликт между днем и ночью, мужским и женским, светом и тенью. Несомненно, к этому не прийти рациональным путем. Равновесие можно нащупать только интуитивно, а по достижении его начнется новый этап эволюции — период сверхсознания. Формула Эйнштейна $E=mc^2$, несомненно — озарение, интуитивно найденное соотношение между материей и энергией.

Все религии сходятся в том, что Бог создал человека по своему образу и подобию. Не думаю, что из этого следует, что у Бога — два глаза, две руки, один нос. Возможно, человек скопирован с Бога на энергетическом уровне. Не знаю, но пытаюсь понять. Буддизм предлагает вариант ответа: каждое человеческое существо рождается в новом облике, чтобы продолжить миссию своей жизни, пока в очередном воплощении не достигнет озарения. Я не хочу сказать, что лично в это верю. Но убежден, что материя инертна, что только энергия может оживить ее.

Каким образом воплотить на экране древнего религиозного наставника, явившегося свету в трех различных воплощениях? Мне кажется, единственно правильным путем являются поиски некоей «световой» метафоры. Возьмем белый свет: он состоит из трех основных цветов. Со-

ответственно, всех троих детей я сделал носителями трех разных цветов: один — синий, другой — красный, третий — зеленый. Только их объединение, слияние, даст в итоге белый цвет. Таким образом, даже с визуальной точки зрения становится понятно, что перевоплощение возможно только в присутствии всех троих. И когда они встречаются, из соприкосновения в пространстве рождается новая энергия. После сожжения один из детей пускает перепел по воде, другой — зарывает в землю, третий — развешивает по ветру. Конечно, для тех, кто ищет прямые ответы, это мало рационально, но, на мой взгляд, в этой сцене нам удалось выразить идею равновесия разных элементов. Таковы мои личные поиски. Не знаю пока, к чему они меня приведут.

— Это вы сами изобрели такой замечательный осветительный консоль?

— Нет. Подвижные светильники над местом действия были придуманы в театре много лет назад. В отличие от кино, на сцене нельзя крикнуть «Стоп!» и переставить юпитеры. В театре каждый вечер делается один дубль длиной в час-два, и за это время нужно проиллюстрировать световой гаммой самые разные ситуации. Так была изобретена система, позволяющая перемещать свет по ходу действия. Мы

впервые попытались применить ее на съемках фильма Копполы «От всего сердца». Нам с Франсисом хотелось рассказать очень «текучую», зыбкую историю. После этого фильма я понял, как же замечательно можно запечатлеть движение света, и теперь не могу снимать с неподвижной системой освещения. Неподвижный свет — все равно что неподвижная вода. Я и до фильма Копполы искал возможность снимать свет в движении — мы использовали движущиеся полотна, отражающие лучи прожекторов, но такой консоль просто идеален. Я все время говорю о нем моим коллегам, советую попробовать, но многие настроены скептически: операторы — консервативный народ.

Казалось бы, мы только запечатлеваем то, что делают другие. У меня в руках — механическое приспособление, которое с помощью электричества крутится и немного шумит. Таково кино — величайшая загадка XX века. Загадка для всех, в том числе и самих кинематографистов. Я прекрасно знаю, какие процессы применяются при обработке пленки — вплоть до показа готового фильма на экране. Но все равно остается некая «зона тайны» — что-то, что невозможно объяснить проявлением, копированием, монтажом, тиражированием, показом. За всем этим стоит немалое колдовство, которое приводит людей к «латерна магия» и заставляет их искать в себе ответы на мучающие их вопросы.

— Ищете ли вы вдохновения в работах классических художников?

— Мне кажется, нельзя сказать: этот художник дал мне больше, чем другие. Но могу назвать два имени — людей, которые помогли мне утвердиться. Я всегда стремился разделить визуальный ряд на естественный и искусственный — точно так же, как на световой и теневой. Итак, два художника. Впервые, Караваджо, который, как никто, умел передать конфликт между светом и тенью: в его произведениях это противоборство так сильно и ярко, что возможность их слияния исключена. И Вермеер — полная ему противоположность. Он пытается преодолеть конфликт между двумя крайностями, создавая уникальную зону полусвета-полутьмы. Я не хочу сказать, что вдохновляюсь их творениями, не думаю, что стараюсь — пусть даже бессознательно — их копировать. Но они меня поддерживают.

— По-вашему, что такое фильм?

— Фильм — не концерт. Это симфония. Но эту симфонию исполняют солисты.

Перевела с французского Елена ТЕЛИНГАТЕР.