

Такеши Китано:

«Кино для меня — личная вещь»

Иногда мне в голову приходит идея поделиться своими соображениями насчет режиссуры. Вряд ли я смог бы преподавать, но вот написать об этом книгу было бы интересно. Если я не сделал этого до сих пор, то только потому, что боюсь насмешек. Когда великий режиссер, такой, как Куросава, делится опытом, опираясь на свою огромную карьеру — это естественно. Но что могу сказать я, поставив всего восемь фильмов? Лучше я подожду до поры до времени. Вот поговорить о кино — с удовольствием.

КУРОСАВА, ИЛИ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ИДЕАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ

Я не случайно упомянул Куросаву. Это самый великий и неоспоримый учитель кино. Это человек, все время спрашивающий себя: "Что такое кино?". Если у кого-то из режиссеров есть сомнения или вопросы относительно работы, я могу посоветовать только одно — пересмотреть "Расмон" или "Семь самураев" или "Кагемущу".

Самое потрясающее у Куросавы — точность образов. Его композиции всегда идеальны, даже когда камера находится в движении. Можно взять любой кадр Куросавы и печатать с него художественную фотографию. Для меня это и есть определение идеального кино: последовательность идеальных образов.

Куросава — единственный человек в мире, этого добившийся. Я лично бываю доволен, если за весь фильм мне удастся найти три-четыре таких образа — если не идеальных, то, по крайней мере, достаточно сильных. Они становятся основой фильма. Например, когда начинал работу над "Летом Кикуджиро", то еще до написания сценария я знал, что в фильме будет момент, когда герой в одиночестве идет по пляжу, а потом его гоняет ребенок и берет за руку. Этот и несколько других образов стали причиной для съемки всего фильма. Я придумал сюжет и написал сцены, которые связали бы эти образы. Но, конечно, история осталась лишь предлогом. Мое кино — это кино образов, а не кино идей.

ОБУЧЕНИЕ: ХОРОШИЕ И ПЛОХИЕ СЮРПРИЗЫ

Чтобы закончить разговор про Куросаву, скажу вам, что у меня была в свое время идея-фикс: отсмотреть все дубли, снятые им для фильмов, чтобы понять, по какому принципу он выбирает идеальный, как корректирует кадр, чтобы получить наилучший результат. Но на самом деле мое обучение режиссуре проходило совершенно спонтанно и беспорядочно. Я работал на телевидении ведущим шоу и все время находился перед камерой — вернее, перед множеством камер. Постепенно просматривая отснятый материал, я научился понимать взаимодействие камеры и пространства, камеры и актера. Постепенно я понял, что должен сам ставить свое шоу, потому что все время говорю операторам и режиссерам: "Нет, не снимайте этой камерой, вон той будет лучше!" В конце концов я стал сам режиссировать свои передачи, работая по обе стороны камеры.

За долгие годы работы в кино и на телевидении Такеши Китано поставил всего восемь фильмов. И тем не менее его урок кино ценен и неповторим, потому что в активе Китано — режиссура, кинодраматургия, лицедейство и работа на телевидении ведущим ток-шоу. Напомним, что самым знаменитым его фильмом является "Фейерверк" (1998, премия "Золотой Лев" на Венецианском фестивале) и что отечественное ТВ за последнее время показало, помимо "Фейерверка", еще два фильма с участием Такеши Китано — "Счастливого Рождества, мистер Лоуренс" (ОРТ) и "Джонни-Мнемоник" (РТР).



На съемочной площадке я впервые столкнулся с проблемой доверия. На первом фильме моя съемочная группа совершенно в меня не верила. Она считала меня телезвездой, которая из каприза решила повысить себя на киноплощадке. В первый же день я сказал оператору, куда ставить камеру, а он спросил, почему это я решил, что с этого ракурса будет хорошо. Я ответил: "Интуиция". Он заявил, что так работать невозможно и потребовал обоснования моего требования. Целью час мы с ним ругались, прежде чем он согласился на мой вариант. Этот кадр не был важен — более того, при окончательном монтаже он вообще вылетел — но для меня это был вопрос принципа. Я должен был доказать им, что будет по-моему. И еще одна вещь, которая поразила меня в кино: огромное количество препятствий — бюджетных, художественных, человеческих, — встающих между твоим представлением о фильме и окончательным результатом. Раньше мне казалось, что главное — идеи. Теперь я понимаю, что главное — управлять с мелочами и создавать плодотворную атмосферу для конкретизации своих идей.

ФИЛЬМ — ЭТО ЯЩИК С ИГРУШКАМИ

Кино для меня — личная вещь. Я снимаю фильм прежде всего для себя. Фильм для меня — все равно что ящик с игрушками. Дорогостоящий ящик, я не спорю. Порой мне немножко стыдно забавляться за такие деньги. Конечно, неизбежен момент, когда фильм закончен и больше мне не принадлежит — он становится игрушкой зрителя и критиков. Но все равно я снимаю его для себя, и, кстати говоря, никогда не могу понять режиссеров, снимающих фильмы по чужим сценариям.

Я разговаривал со многими режиссерами и часто слышал от них одну вещь, которая, как мне кажется, вполне применима ко мне. Каждый раз, когда я начинаю новый фильм, мне хочется сделать его совершенно не похожим на предыдущие. И каждый раз, закончив работу, я вижу, что снял точно такой же фильм, как предыдущий. Ну, конечно,

но совсем точно такой же, но если бы его посмотрел полицейский, он бы сказал: "Неосомненно, виноват Китано, — тут кругом его отпечатки!"

ПРИНИМАТЬ РЕШЕНИЕ — ДАЖЕ СПОРНЫЕ

Приоритетом на съемочной площадке для меня становится композиция кадра. Это даже важнее, чем игра актеров. Поэтому я всегда начинаю с установки камеры. Приходя утром на площадку, я не всегда точно представляю себе, как нужно снимать, но знаю, что принимать решение все равно придется. Я не могу уединиться и подумать, потому что съемочная группа потянется за мной и все будут задавать вопросы. Помню, однажды мы снимали в горах, я сказал, что мне нужно подумывать пару минут и пошел по горной тропе. Обращиваюсь — все тащатся за мной.

Поэтому сегодня, если мне не приходит в голову ничего путного в течение первых 10 минут, я ставлю камеру наугад. Мы начинаем репетировать, и, естественно, в 9 случаев из 10 оказывается, что сцена не срабатывает. Но к тому времени я уже успеваю подумать, прикинуть, и найти правильное место для камеры. Иногда мы переставляем камеру три или четыре раза. Но это лучше, чем не ставить ее вообще и оставлять людей в состоянии тревоги и ожидания. Но зато когда я нахожу нужный мне ракурс, я снимаю очень мало запасных ракурсов, или же вообще их не делаю. Правда, иногда жалею потом об этом при монтаже.

Раньше мне советовали для подстраховки снимать несколькими камерами. Я пробовал, но потом убедился, что при монтаже практически всегда беру только кадры, снятые основной камерой. И тогда я перестал подстраховываться.

Но зато я всегда уделяю много внимания случайностям в кадре. Когда мы готовили сцену на пляже в "Фейерверке", я вдруг заметил рыб, выпрыгивающих из воды, и немедленно велел оператору их снять. Я не мог объяснить, зачем мне это нужно, но потом этот кадр идеально вписался в фильм. Такие сюрпризы делают работу режиссера особенно приятной.

ПЫТАТЬСЯ ДЕЛАТЬ ВСЕ

У кино есть правила, но мне кажется, что каждый режиссер должен приспособить их под себя. Проще говоря, изменять или отвергать. Например, все киношколы Японии учат, что камера всегда должна представлять чью-то точку зрения. Но я иногда снимаю людей сверху, откуда никто не может на них смотреть, и зрители нормально к этому относятся. Однажды я снял кадр после перестрелки снизу вверх, и оператор не понял: "Это что, точка зрения трупа?" Но и этот кадр публика восприняла нормально. Но есть вещи, которые я терпеть не могу, — например, когда камера кружится вокруг героев. Сидят три человека за столом и разговаривают, а камера ходит вокруг. Не знаю почему, но меня это бесит. Но вместе с тем я часто взвешиваю возможность снять подобную сцену навыворот, то есть поставить камеру на стол и вращать ее вокруг оси, скользя по лицам сидящих. Почему именно так, а не иначе? Не знаю.

По тону самым экспериментальным изо всех моих фильмов была "Сонатина". Я это снял, боялся, что меня объявят чокнутым. А самым экспериментальным по визуальному строю было "Лето Кикуджиро". Например, мне захотелось снять взгляд стрекозы. А еще там есть кадр в баре, где голова барменши скадрирована чуть выше пивной пены. И еще — момент, когда два мотоциклиста уезжают, и в их хромированных мотоциклах отражается мальчик. Я это снял, и на просмотре понял, что получился обратный результат: кажется, что не мотоциклисты уезжают, а мальчик уходит.

ВЫБИРАТЬ АКТЕРОВ ОТ ПРОТИВНОГО

Я не снимаю знаменитых актеров, потому что для таких фильмов, которые делаю я, звезды опасны. Звезда сама по себе представляет такой сильный образ, что ты рискуешь потерять фильм. Я стараюсь выбирать актеров, которые не сильно заштампованы в ролях, подобных той, что я хочу им предложить. Потому что, когда актер играет один и те же роли, у него нарабатываются определенные навыки, их

почти невозможно скорректировать. Поэтому если мне нужен актер на роль гангстера, я беру исполнителя роли бухгалтера. В результате всех ждут сюрпризы — и меня, и зрителя.

Я всегда емимась в своих фильмах, потому что, как правило, не могу объяснить другим актерам, чего я от них хочу, как они должны достичь уровня внутренней игры. Управлять актерами и просто, и сложно. Мой главный секрет — давать им как можно меньше текста, и как можно позже. Лучше всего — накануне съемок, чтобы они успели зазубрить, но не успели его осмыслить. Иначе они начнут его репетировать перед зеркалом, мысленно снимать свой собственный фильм, делать логические построения, искать второй и третий смысл. А когда придут на съемочную площадку, их представление о роли будет отличаться от моего, и они будут злиться или растеряются. Поэтому им нужно дать время на заучивание, а потом сказать — расслабься, и говори, как в жизни.

АЗИЯ ПРОТИВ АМЕРИКИ

Я не могу определить свое место в мире кино. Когда я смотрю азиатское и, в частности, японское кино, мне приходит в голову образ крестьянина, приехавшего в город на праздники. Он разоделся в лучшую одежду, но все равно чувствует себя не в своей тарелке.

Но и американское кино мне не особенно близко — оно слишком закодировано, слишком догматично. Всегда должен быть герой, семья, чернокожий приятель, семейный обед и так далее. Это очень сковывает. К тому же американцы, в отличие от азиатов, не умеют обращаться со временем. Если в американском фильме десять секунд нет ни разговоров, ни взрывов — это почти агония. В Азии более здоровое отношение ко времени. Наконец, в Америке иные масштабы. Американцу для развлечения нужен Диснейленд. Нам достаточно маленькой игрушки. К сожалению, облик кинематографа в каждой стране обусловлен деньгами, которые в нем вращаются.