

Кино не делают под столом ногами

Новые известия - 1999 - 2 марта - с. 7

«Молодой красавец граф соблазнил девушку и бросил. Она покатила в пропасть жизни. Ее несправедливо обвинили в убийстве. И тут граф, будучи присяжным в суде, узнает в обвиняемой современную им девицу. Он бросает пустую светскую жизнь и следует за ней в Сибирь». Если бы школьник на уроке литературы так пересказал толстовское «Воскресение», учительница вlepила бы ему кол за примитивность восприятия или, напротив, за издевательство над великим писателем. Когда так излагает классика в своей книге «Кино между раем и адом» известный режиссер, поставивший «Экипаж», «Сказку странствий» и «Затерянный в Сибири», его хочется слушать дальше. По случаю выхода столь необычного «Введения в кинодраматургию» на наши вопросы отвечает Александр Митта.

А Хичкок говорил, что идея всегда больше, чем можно воплотить, поэтому надо выбрать главные и развивать их. Это нужно знать автору. А зритель может узнать из книги, почему он плачет, смеется или ужасается. Потому что умный режиссер умеет превращать свои идеи в его эмоции. И делает это очень просто — разбрасывая вдоль дороги приманки и подарки, собирая которые, зритель проходит от начала в конце фильма. Смех, страх и сострадание — вот три эмоции, на которых держится драма.

— И Лев Толстой знал это так же хорошо, как Стивен Спилберг...

— На Толстом нас учил во ВГИКе Михаил Ромм. У него даже принцип такой был: «Хороший человек любит Толстого, плохой не любит». Он и Тарковского так взял

тишестилетнего человека. У него не было ни одного шанса выжить». Ходили легенды, что он непрерывно пил. Пил он дико, но очень редко. Были на то причины — вся его семья была расстреляна, причем он верил, что отец виноват, а когда его реабилитировали, страшно казнили, что поверил в это. И когда напивался, шел бить милицию. Чем это кончилось, понятно. Ромм надевал свой «лауретатский» пиджак со всеми регалиями и шел его вызывать. Он вообще очень много для нас делал. Вытащил с Украины Чухрая, дал ему снять «Сорок первый» и поддерживал во всех конфликтах со студией. Поддерживал Ларису Шепитько, Элема Климова и Андрея Смирнова. И мне помог. Когда я сделал «Звонят, откройте дверь!», то был совершенно уве-

ту. Сейчас различия сглаживаются, хотя у нас это еще не дошло до ума. У нас студенты-гуманитарии часто считают, что и так все знают, и спокойно относятся к тому, что их почти не учат, а лишь дают им дозреть. Такая система тоже имеет право на существование, но западная система в этом отношении больше похожа на старую русскую, которая была в технических вузах, где каждый день вбивали в голову что-то новое и полезное. И немцы учатся. В Германии ведь большая кинематография, которую мы почти не знаем. Но все равно каждый немец мечтает о Голливуде. Многие через него прошли, и многих он выплюнул, переломав им все кости. Милейший и либеральный Коппола заставил Вендерса переделать всего «Хэммета». Сейчас в Голливуде на виду лишь два немца, один из них Петерсен, поставивший «Эпидемию» и «Самолет президента». Да и наших режиссеров, завоевавших позиции в Голливуде, тоже можно пересчитать по пальцам: Кончаловский, Бодров и Михалков, который сделал лучше всех — уехал в Голливуд, оставшись в России. Из иностранцев в Америке задерживаются только австралийцы и англичане вроде моего любимого Терри Пильяма.

— Воспитывать можно по принципу «не лги, не убивай», а можно по принципу «будь честным, будь добрым». Разница незаметная, но огромная. И учить можно по принципу «делай так», а можно по принципу «не делай так». Вы учите своих студентов на ошибках других режиссеров?

— Я же не критик. Я учу на примерах успеха, потому что это воодушевляет. Когда вел здесь мастерскую, каждую субботу отправлялся на «Торбушку», покупал два самых свежих фильма, показывал своим ребятам и разбирая, «что сегодня носят в Париже», то есть в Голливуде. Там меня этому и научили. Американцы говорят: «Если ты за последнюю неделю видел меньше двух новых фильмов, ты вне бизнеса».

— Круто...
— В Голливуде все помешаны на кино. Ни о чем другом не говорят. Все обсуждают. Все учатся. Уйма семинаров, не то что у нас, где все уверены, что все знают. Мелчайшие новации на виду. А если ты сделал что-то особенное, популярность взлетает мгновенно и невероятно. На моих глазах Тарантино из ничего стал культовой фигурой. «Выиграл миллион по трамвайному билету», как говорят американцы.

— В своей книге вы пишете, ссылаясь на Хичкока, что режиссер в своем стремлении достичь эмоционального эффекта не должен заботиться о правдоподобии. Но если человек замечает, что ему вешают лапшу на уши, никаких эмоций у меня не возникает.

— В кино одна правда — герои должны действовать так, как надо им, а не так, как надо режиссеру. А в остальном — полный произвол. Искусство всегда неестественно, это же произведение человеческих рук. Нормальный зритель в своем воображении никогда не выходит за рамки кадра, и кино этим пользуется и будет пользоваться.

— Но по мере кинообразования люди выходят из пленки кадра и ловят режиссеров за руки...

— Как бы образованны они ни были, в зрительном зале они снова превращаются в детей, которые жаждут мифа и сказки.

— Но ведь режиссерам приходится обновлять свои трюки...

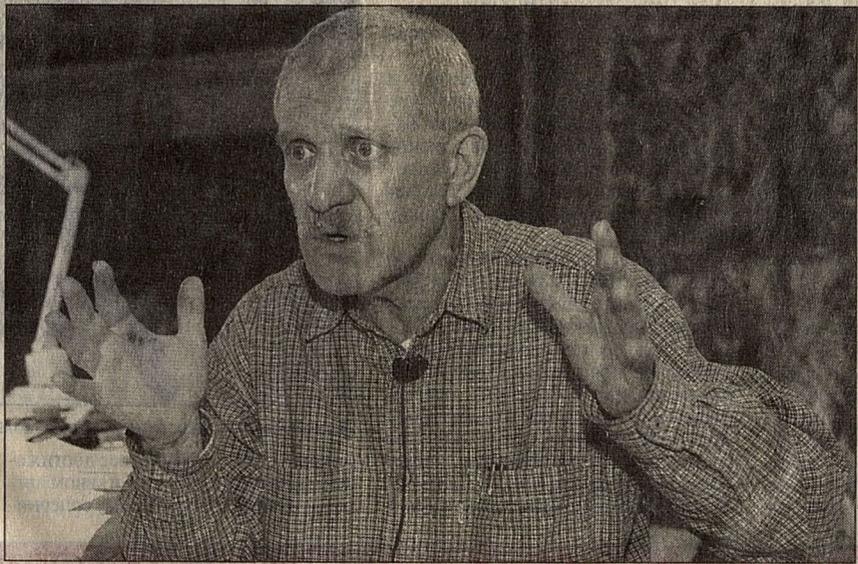
— Конечно. Однако старые приемы и сейчас срываются так же, как сто лет назад, когда кино было в младенческом состоянии.

— Каково, на ваш взгляд, соотношение между ремеслом и талантом в кино?

— Талант без ремесла здесь невозможен. Я две свои картины сделал на таланте и понял, что это верный путь в психбольницу. Ремесло — это техника, с помощью которой человек сворачивает горы. Без нее, вручную, он бы надорвался.

— Часто высказывают опасения, что вооруженный ремеслом талант, если он не туда нацелен, может нанести вред своему искусству...

— Режиссер не может заставить зрителя ни залезть в чужой карман, ни изменить жене, ни убить близкого. Все, что он может, — взволновать его. И этого более чем достаточно...



Веселый кинописатель Митта.

— Учебники бывают скучны, как моральный кодекс строителя коммунизма. А вы написали веселую книжку...

— В ее основе лежит университетский курс кинодраматургии, который я читал в Гамбургском университете. А что касается скуки, то когда Изабеллу Росселлини, дочь Роберто Росселлини и Ингрид Бергман, спросили, отчего она такая красивая, она ответила: «Потому что моя мама была красавица». У меня лекции были веселые — и книга вышла веселая. Написать ее я решил потому, что у нас, во-первых, мало литературы на эту тему, а во-вторых, в российской традиции есть противопоставление «арта» и «мейнстрима», то есть авторского и коммерческого, «серьезного» и «развлекательного». Но это ложная альтернатива. И я стараюсь это доказать не только содержанием, но и формой книги, то есть пытаюсь увлекательно рассказать о серьезных вещах. О том, например, что искусство драмы происходит от одного дерева, которое растили Аристотель, Шекспир, Чехов и Станиславский. Аристотель создал теорию драмы, Шекспир дал образцы драматических конструкций, Чехов учит придавать им предельное жизнеподобие, а Станиславский — все превратить в действие. Для кино это особенно важно, потому что именно через действие зрителю передаются чувства. Это арифметика кинодраматургии. Высшую киноаппетитику, которую столь успешно преподает Никита Михалков на основе системы Михаила Чехова, я не трогаю. И книгу написал не для профессионалов, а для широкой публики, которая смотрит кино на видеокассетах, но не знает, как оно устроено. А с помощью обратной перемотки и моего пособия в этом устройстве можно разобраться и увидеть в фильме кое-что еще, кроме сюжета и актерской мимики. Если люди будут глубже понимать то, что доставляет им радость, то за те же деньги будут получать больше.

— И станут более взыскательными?

— Тоже неплохо. Потом мне хотелось, чтобы книгу читала молодежь, а она скучных книг не читает. Да я и сам не читал — вернее, они «не позволяли себя прочесть», как говорят немцы.

— На чем базируются те универсальные законы, по которым строится драма?

— На очень глубоких вещах, которых я почти не касаюсь. О них лучше прочесть у Ницше, Фрейда или Юнга, который ввел важнейшее для кино понятие «коллективного бессознательного». Наиболее успешные фильмы обращаются именно к нему. А точки зрения техники вопрос в том, как заставить зрителя сопереживать. Ответ дал Станиславский. Американцы упростили его до уровня комикса. То, что они предлагают, это Станиславский в таблетках. Проглотил — и помогает. И для меня нет ничего зазорного в том, чтобы адаптировать серьезные вещи к уровню массового сознания — ни в самих фильмах, ни в книге о них, как они делаются. Кино должно разговаривать с миллионом, а это можно делать только простыми средствами. Мой любимый Франсуа Трюффо говорил: «Главное для режиссера — упрощать». Раньше я этого не понимал, и первые мои фильмы остались кладбищем идей. И умичать в кино не надо. Как заметил один мой знакомый, «в кино умный человек должен сказать ровно столько умных слов, чтобы зрители поняли — это умный чело-

в свою мастерскую. Комиссия ведь не хотела принимать ни Шукшина, ни Андрея — «невропат, ногти грызет, и вообще, слишком умный», — а Ромм послушал, как он шпарит из Толстого, и взял. Тот факт, что у Шекспира, которого Толстой терпеть не мог, и у самого Толстого — одни и те же драматические структуры, был для меня вдохновляющим открытием. Разница между ними лишь в том, что у Толстого — готовое кино, а у Шекспира — скелет, и задача для постановщика, как нарастить плоть на этот костяк.

— Недурная же у вас была компания в институте. А какими были Тарковский и Шукшин во ВГИКе?

— Тарковский был идеальным отличником. Имел пятерки по всем предметам. И во всем старался докопаться до сути. Помню, как он вступал в комсомол, со слезами на глазах говоря, что хочет быть со всеми, а через два года уже прозел. Он невероятно быстро развивался. На четвертом курсе снял вполне традиционную картину о том, как героические саперы обезвреживают склад бомб, потом поэтическую короткометражку, а потом рванул вверх так, что все только рты разинули — от «Катка и скрипки» к «Иванову детству» и «Андрею Рублеву». А на втором курсе получал пятерки да на переменах играл на пианино: «Когда с тобой мы встретились, черемуха цвела и в парке тихо музыка играла». Но сила в нем чувствовалась всегда. А Шукшин, наоборот, был человек тайны. Его Ромм на это спровоцировал. Когда Вася показал ему свои первые опыты, Ромм сказал: «Никому не показывай. Ни под каким видом. Не то завербуют тебя, и пропадешь».

— Куда же его могли завербовать?

— В «Октябрь» или в «Новый мир», которые тогда были полностью противостояния в литературе. И только когда Шукшин написал множество рассказов и роман «Любавины», а было это на третьем курсе, Ромм сказал: «А теперь вернем во все редакции». Вася так и сделал. И произошло невероятное — его сразу напечатали и тот и другой журналы. Причем хитрованы из «Октября» ему сразу подбросили секретаршу, чтобы он на ней женился и прописался в Москве. В «Новом мире» действовали идеологическими средствами. Но он уже был независимым. Работал, как крестьянин, его даже считали графоманом. Шукшин себя сжег. Вечером сидел и за ночь писал рассказ — строчка к строчке на обеих сторонах листа. Это стоило ему двух пачек сигарет и банки растворимого кофе. Я все это видел, потому что одну зиму он жил у меня. Когда он умер, проводивший вскрытие патологоанатом сказал: «У него полностью изношенное сердце восьмидеся-

рен, что провалился. Показал картину одному Ромму, чтобы узнать его мнение. Ему понравилось. На завтра прихожу на студию, иду по коридору — и все, кто попадает навстречу, поздравляют меня с удачей. Оказывается, Ромм, выйдя из просмотрового зала, обошел всех и всем сказал, что его ученик снял прекрасную картину. И не только он нас опекал. Когда я собирался снимать «Друг мой, Колька», главный наш сценарист Александр Лукич Птушко, формировавший съемочную группу, сказал: «Саша, я вам даю крепкого, но плохого оператора и крепкого, но плохого художника. Иначе, если вы сделаете хорошую картину, все будут говорить, что это они ее за вас сняли». Потом приходил каждый день и отсматривал снятый материал, как голливудский продюсер. Когда я хотел что-то сделать втихомолку, он произнес замечательную фразу: «Саша, кино не делают под столом ногами. Все должны все видеть». А Пырьев, который буквально приказал Рязанову переснять 1200 метров «Карнавальная ночь», сказал ему: «Ты можешь сделать гораздо лучше». Старики были очень хорошими учителями. И мне грех не стараться стать таким же.

— Прочесть книгу — это одно. Научиться — другое. Как студенты усваивают препарированный вами материал?

— 20% из лекций, остальное — из упражнений. Я это называю «принцип Тома Сойера». Они красть забор, я наблюдаю. Если двенадцать раз повторить слово, на тринадцатый оно запомнится. Так же и тут. Как говорил Гете, «чтобы понять целое, надо разять его на части». Вот мы сидим и разнимаем. Извлекаем скелет, пересчитываем ему кости. А потом снова собираем. Проверенный метод. Я шестой год выдерживаю в Гамбурге конкуренцию с американскими преподавателями, потому что в Германии система жесткая, не как у нас, где люди профессорствуют пожизненно. А там после каждого семестра студенты ставят тебе оценки, и если у тебя окажется низкий средний балл, ректор не продлит твой контракт.

— Вы преподаете на немецком или на английском?

— Я единственный в университете человек, который не знает ни того, ни другого языка. Такое чудело из России. Мне дают бесплатного переводчика. Есть у немцев такой закон, принятый еще в 1945 году, когда они начали приглашать американских профессоров.

— Чем отличаются немецкие студенты от наших?

— Раньше отличались тем, что больше любили учиться, потому что очень четко понимали, что это повышает их рыночную стоимость и шансы получить хорошую рабо-