

Нанни МОРЕТТИ:

«Каждый снимает на своем киноязыке»

Мишель БАИЕН

Урок кино

Фильмография:
Нанни Моретти (род. 19 августа 1953 года)

1976 – «Я самодостаточен»
1978 – «Вот бомба»
1981 – «Золотые грезы»
1984 – «Бианка»
1985 – «Месса окончена»
1989 – «Красная голубка»
1994 – «Дорогой дневник»
1998 – «Апрель»
2001 – «Комната сына»

В этом году итальянец Нанни Моретти получил Золотую пальмовую ветвь Каннского кинофестиваля за фильм «Комната сына». Мазстро-лауреат дает урок-кино.

В 1972 году я окончил лицей, и учиться дальше мне не хотелось. Приятель спросил меня, чем я собираюсь заняться, и у меня само собой вырвалось: «Кино». Он спросил, собираюсь ли я стать актером или режиссером. Я ответил: «Ну... и тем, и другим», – и покраснел. Мне казалось, что такой ответ демонстрирует мое безволие и нерешительность. Если бы сегодня я услышал от кого-то подобные слова, то наверняка сказал бы презрительно: «Он сам не знает, чего хочет». Но для меня все началось именно так. С этого дня у меня был свой собственный подход к кино.

Не знаю, смогу ли когда-нибудь снять фильм, в котором я не буду играть. Или фильм по чужому сценарию. Думаю, я буду чувствовать себя не в своей тарелке. Я делаю фильмы, которые кажутся мне нужными в данный момент, я их делаю по-своему, я их делаю для себя. Я исследую собственные комплексы, из них выкристаллизовывается сценарий, а потом я снимаю по нему фильм. Я никогда не думаю о зрителях. Я боюсь, что если начну думать о зрителях, то сниму фильм, который не понравится никому – ни мне, ни зрителям. Каждый год выходит много плохих фильмов, которые делались якобы для зрителей. Режиссеры и продюсеры пожимают плечами и говорят: «Мы хотели бы снимать другие фильмы, но публика жаждет вот этого!» Я честно признаюсь, что не знаю вкусов публики. Я знаю только, что, не думая о публике, я могу заинтересовать какую-то ее часть. Мне этого достаточно.

У меня не было такого детства, о котором говорит Франсуа Трюффо в «Американской ночи» – помните? Что он был заворочен кино и каждую среду мама водила его в кинотеатр? Я довольно поздно начал целенаправленно ходить в кино, и сразу же стал критически относиться к увиденному. Должен признаться, что моя «работа» в качестве кинозрителя сильно повлияла на мою режиссуру. Причем по принципу «от противного». В те годы шло много плохих фильмов, и порой я даже заставлял себя их смотреть, потому что считаю, что это развивает более острое чувство критики, чем хорошие ленты. Гораздо легче понять, что в фильме плохо, чем понять, почему фильм стал идеальным.

Однако потом я понял, что зашел слишком далеко. В стремлении быть аналитиком я перестал воспринимать кино эмоционально. Я ходил в кино не для того, чтобы что-то почувствовать, а для того, чтобы проанализировать и раскритиковать.



Прежде чем идти на фильм, я старался прочитать о нем как можно больше, и в момент просмотра меня интересовал чисто формальный аспект. Могу привести пример того, каким экстремистом я был в то время. Я, например, был безутешен, заметив мелкие погрешности в двух фильмах, которые я обожаю: «Скромное обаяние буржуазии» и «Американская ночь». В фильме Бунюэля мне показался слишком быстрым зум в одной из сцен. А у Трюффо в одном кадре на первом плане фигурировала огромная бутылка шампанского, и на ней даже было видно этикетку! Мне это показалось ужасным! Я много дней задавался вопросом, как могли такие великие режиссеры, как Бунюэль и Трюффо, докатиться до подобного дурновкусия!

В конце концов я осознал, что это тупиковый путь, и мне пора возвращаться к нормальному восприятию фильмов. Я решил, что отныне буду воспринимать кино исключительно с эмоциональной точки зрения и прежде всего оценивать истории, рассказанные в фильмах. Я заставил себя ничего не читать о фильме до просмотра. Вот так я открыл для себя финал «Соседки» Трюффо, и был настолько им потрясен, что стал относиться к кино иначе. С этого дня история стала для меня важнее стиля.

Чтобы сделать хороший фильм, режиссер прежде всего должен хотеть рассказать что-то стоящее. Не сказать, а именно рассказать. Рассказать историю, сделав ее максимально ценной и интересной благодаря выразительным средствам кино. Но здесь-то и зарыта собака. Одну и ту же историю можно рассказать сотнями способов. Поэтому для молодого, особенно начинающего режиссера важно знать не то, что он хочет

сделать, а то, чего он не хочет делать.

Сегодняшние молодые режиссеры постоянно перемещают камеру, и эти движения рассеяны по их фильмам, словно остатки незаконченных трэвеллингов. Словно на съемочной площадке решили снимать, используя трэвеллинг, а при монтаже стало ясно, что он здесь не нужен. Возможно, вам это замечание покажется поверхностным, но мне это явление говорит о многом. Когда это явление повторяется снова и снова, это означает только одно: на съемочной площадке режиссер не знал, что он делает. В этом случае оператор предлагает трэвеллинг, а режиссер себе говорит: «Раз он так говорит, значит так надо». Мне кажется, что многие режиссеры, стремясь быть на должном профессиональном уровне, просто пассивно принимают советы других людей. Мне кажется, что у режиссера с самого начала должна быть своя точка зрения на фильм. Я не случайно заговорил именно о трэвеллинге, потому что многие синефилы считают, что главная задача постановщика – заниматься передвижениями камеры. Они почему-то восторженно отзываются о мизансценах Скорсезе и Де Палмы, забывая, что Лелуш начал это делать на двадцать лет раньше.

Режиссер должен уметь три вещи. Во-первых, снимать документальное кино, потому что это основной способ передавать информацию посредством картинка, когда нельзя спрятаться за стиль. Во-вторых, режиссер должен уметь руководить актерами. И, наконец, чувствовать эмоциональный центр сцены и высвечивать его в процессе съемок. Много ли сегодня режиссеров обладают подобными качествами? Наверное, лучше

не спрашивать. Помимо этих трех аспектов, важна трактовка. Думаю, сегодня нет никакой кинограмматики. Даже если она и существовала когда-то, лет сорок назад, – она умерла. Сегодня каждый снимает на своем киноязыке. Это сугубо личная, инстинктивная вещь. Когда я снимался в качестве актера у братьев Тавиани, они постоянно подменяли друг друга. Часто один из братьев, Паоло, снимал общий план какой-то сцены, а потом его брат, Витторио, снимал крупные планы. Им даже не нужно было разговаривать между собой и согласовывать работу – настолько они были продолжением друг друга.

Я никогда не делаю раскадровок, но когда я снимал первые фильмы, то у меня хватало ума делать домашнюю работу. Я приходил на съемочную площадку со списком план-кадров, намеченных к съемке. Сегодня, приходя на площадку, я понятия не имею, как буду снимать. Я предпочитаю полагаться на атмосферу места, настроение актеров. Разумеется, во время репетиций ко мне приходят идеи.

Обычно я стараюсь снимать сцену единым планом. Думаю, это моя реакция на то, что сегодняшний монтаж становится все более и более коротким. Мне нравится идея дать сцене созреть и вырасти, но при этом воздержаться от того, чтобы водить зрителя за ручку и обращать его внимание на нужные мне детали с помощью крупных планов. Поэтому я сначала снимаю сцену общим планом, а потом смотрю, нужно ли мне сделать дополнительные планы. Чаще всего обхожусь без них. Например, в «Комнате сына» есть сцена, когда родители сидят за столом, а дочь приходит и говорит, что хочет сказать молитву. Мне трудно было найти равновесие в этой сцене. Я хотел показать удивление родителей, но не слишком его акцентировать. Я снял эту сцену общим планом, а потом подстраховался – снял два крупных плана лиц родителей. Но уже тогда, на съемочной площадке, я понял, что не буду использовать в фильме эти крупные планы, потому что самое сильное впечатление эта сцена производит именно на общем плане с начала до конца. В большинстве случаев я снимаю важные сцены общим планом, но в качестве компенсации делаю много дублей. Кстати, с тех пор, как я стал продюсером моих фильмов, они стали стоить гораздо дороже. Сейчас, когда я не обязан отчитываться на потраченные деньги и укладываться в жесткие сроки, я стал гораздо ленивее. Я считаю, что фильм должен вызревать долго, он нуждается в тщательной работе и не менее тщательном обдумывании. У меня очень редко получается что-то с одной попытки. Иногда я даже позволяю себе переснимать какие-то сцены по ходу монтажа, а это неслыханная роскошь. Разумеется, это возможно только в том случае, когда ты сам продюсируешь свои фильмы. Или находишь продюсера-волшебника.

Работа с актерами – особый

Экран и сцена –

вопрос. Точнее, вопрос вкуса. У режиссера должны быть собственные идеи относительно того, как должен играть актер. И не только исполнитель главной роли. Я терпеть не могу, когда плохо играет актер, взятый на эпизод. Я могу часами возиться с массовой, изображающей толпу.

Мне часто доводится видеть фильмы, где актеры играют по-разному. Это понятно. У каждого актера свой стиль, свое мировоззрение, свой подход к игре. Но я уверен, что хороший режиссер может собрать разных актеров и привести их к общему знаменателю в плане актерской игры, сумеет передать им свое видение.

Мне часто кажется, что режиссеры вынуждены принимать так называемую натуралистическую манеру игры, которая нынче очень модна. Это именно мода, а не сознательный выбор. Самый яркий пример, который приходит мне в голову, — Бренда Блетин в "Тайнах и обманах". Я не могу понять и оценить такую манеру игры. А когда я вижу, как остальные восхищаются подобным стилем актерской игры, мне кажется, что все они попадают в ловушку натурализма, основанного на жажде отождествления с героем. Ну ладно, это вопрос вкуса.

Режиссер должен знать, чего он хочет, все время сохранять ясность мыслей и контролировать процесс. Но ясность вовсе не означает жесткость. Если я вижу, что актер не в ладах со своей ролью или диалогами, я лучше приспособлю персонажа под актера, чем буду заставлять актера влезать в костюм, который ему не по размеру.

Единственный совет, который можно дать тем, кто хочет делать фильмы, — начать снимать. Когда я начинал снимать свои первые дешевые короткометражки, у меня был только один путь — 8-миллиметровая камера. Звук она не записывала, альтернативного монтажа не предусматривалось. Смонтировал — значит, так останется навсегда. Если я хотел показать фильм, приходилось везти пленки и проектор. Сделать копию фильма не было возможности. Сегодня, когда появились цифровые видеокамеры, все стало намного проще и дешевле. Снимаешь на камере, монтируешь на компьютере и распространяешь любое количество копий на кассетах.

Можно также поработать стажером на съемочной площадке. В молодости я часто просился к знаменитым режиссерам в качестве добровольца: "Я никому не буду мешать, я посижу в уголке, посмотрю, как вы работаете, и все. Мне не нужны деньги, я просто хочу поучиться". Чаще всего мне отказывали, и сегодня я знаю, почему. Потому что бездельникам на съемочной площадке не место. Ты сам маешься и других раздражаешь. А если ты получаешь работу ассистента, тебе приходится заниматься только каким-то одним аспектом фильма. Но поработать ассистентом полезно, чтобы научиться решать организационные проблемы и то, что я называл бы профсоюзными проблемами. Просто знайте, что работа ассистента не научит вас режиссуре. Поэтому лучше сразу нырять в воду и все открывать самому. И не увлекайтесь стилем. Я хочу напомнить вам фразу Эдуардо де Филиппо: "Кто ищет стиль, находит смерть. А кто ищет жизнь, находит стиль".

Экран и сцена

№ 33-34 (603-604), ок