

Роджер Корман: "Главное — не история, а идея"

Жанр и цена — 1998. — Июль. — № 19. — С. 12.

Лоран ТИРАР

За 47 лет карьеры Роджер Корман поставил около 200 фильмов, а спродюсировал — около 400. Мифическая фигура американского независимого кино, создатель независимой кинофабрики, из которой вышли Скорсезе, Кэмерон, Коппола, Деми и десятки других режиссеров, определяющих сегодняшнее лицо Голливуда. Ему уже за 70, но он охотно встречается с журналистами и рассказывает о своей жизни. Это интервью было взято у маэстро Кормана на кинофестивале в Валенсии.

боту, которая поможет мне скоротать время до моего следующего режиссерского проекта. Но каким-то образом компания начала расти, приносить доходы и хлопоты, и в результате пришлось перейти на должность начальника кинофирмы. В какой-то момент я спохватился, что уже 20 лет ничего не ставил! В 1990 году я поставил "Восставшего Франкенштейна" — самый дорогой фильм в моей карьере, он обошелся в 12 миллионов долларов. Я получил огромное удовольствие от работы, но сразу же понял, что времена сильно изменились, и что режиссура сегодня — удел молодых людей.

— Говорят, что на вашей съемочной площадке всегда экстремальная ситуация.

— Это правда. Свой первый фильм я снял за 9 дней на бюджете, который составлял сотую долю бюджета стандартного студийного фильма тех времен. Я очень боялся, что получится ерунда. В те годы студийные фильмы обычно снимались два — два с половиной месяца, а я хотел уложиться в 9 дней! Но я говорил себе, что при тщательной подготовке это возможно. Так и получилось — не выкладываться пришлось на полную катушку. С тех пор моей специализацией стала постановка фильмов в экстремальных ситуациях. Кульминацией стали два фильма — "Маленький магазинчик ужасов", который был снят за два с половиной дня, и "Страх" — импровизированная история, которую мы разыграли и сняли в декорациях другого фильма. Тот фильм мы закончили на три дня раньше срока, и поэтому по контракту актеры должны были работать у меня еще целый уикэнд.

— Но как можно снять фильм за два с половиной дня?

— Главное — не задавать вопросов! (смех) Есть много рецептов по экономии времени. Самый первый совет — много репетировать с актерами перед началом съемок, чтобы они могли сыграть весь фильм без остановок, как театральную пьесу. Еще один совет: ставить на диалогах две камеры, чтобы снимать двух актеров одновременно. Есть много маленьких хитростей, нужно только напрячь мозг.

— Откуда приходят идеи ваших фильмов?

— В основном, это концепции, которые создаю я сам, а потом заказываю под них сценарии. Иногда я покупаю уже готовые сценарии, но это случается очень редко. В любом случае идея, концепция интересуют меня больше, чем ее разработка. Главное — не история, а идея, которая за ней скрывается.

— Ваше кино трудно назвать авторским, и тем не менее в каждом из ваших фильмов просматривается личностное начало.

— Критики часто говорили о том, что я исследую вопросы морального выбора, одержим проблемой соотношения добра и зла. Я считаю, что даже развлекательные фильмы должны го-

ворить со зрителем о важных вещах. В худшем случае они должны хотя бы удивить своей концепцией или ее исполнением. Но мне кажется, что самое интересное в моих фильмах попало туда совершенно независимо от меня.

— Помимо репутации специалиста по партизанским съемкам, у вас репутация открывателя режиссерских талантов. Какие качества вы ищете в людях, которых берете на работу?

— Есть три основных момента. Во-первых, человек должен быть умным. Я никогда еще не встречал хорошего режиссера, который был бы глупцом. Во-вторых, человек должен быть трудолюбивым. Слишком много людей бросается в режиссуру, прельщаясь ее красивой стороной. Знаете — фестивали, встречи с кинозвездами, большие деньги. Такие люди у меня не работают. Потому что ритм, в котором у меня идет работа, не оставляет времени на все эти красоты. И, наконец, третье — талант. Но я не случайно назвал это качество последним, потому что талант — это нечто очень трудноосязаемое. Я могу посмотреть короткометражку режиссера, решить, что это талантливо и оригинально, но если во время собеседования этот парень не произведет на меня хорошего впечатления, я его не возьму. И в любом случае я не дам постановку совершенно неопытному человеку.

— Трудно ли найти нужные кадры? Ведь сегодня студии рыщут в поисках талантов прямо в киношколах, на съемочных площадках клипов, в среде независимых.

— Трудно, но не очень. В Голливуде меня считают чудачком и маргиналом, но это идет на пользу моей репутации. Все знают имена режиссеров, которые начинали у меня свою карьеру. Но важнее другое: те, кто подписывает со мной контракт, знают, что через три дня они смогут приступить к съемкам. А если подписать контракт со студией, начнется обычная тяготища. Некоторые режиссеры, подписавшие контракт, по пять лет проводят в "подготовительной" стадии.

— Киномир знает Кормана-продюсера гораздо меньше, чем Кормана-режиссера и Кормана-продюсера. Многие наверняка удивятся, узнав, что вы прокатывали в США фильмы Бергмана и Феллини. Что вами двигало — деловое чутье или любовь к кино?

— И то, и другое. Я делал это, потому что мне было интересно. Я любил эти фильмы и хотел помочь им найти свою публику в США. Я был уверен, что у этих режиссеров есть шанс на успех у определенной части кинозрителей, но им пока не предоставили этого шанса. В те годы прокат был очень поляризован. С одной стороны, студийная система, которая считала эти фильмы слишком странными, не умела с ними работать, не умела их рекламировать. С другой стороны, были маленькие конторы, которыми ру-

ководили настоящие киномены, не имеющие никакого представления о бизнесе. Они функционировали как киноклубы, это было замкнутое сообщество для кинофанатов. Я чувствовал, что здесь можно много сделать, и позже по моему пути пошли многие независимые, например, компания Miramax, которая значительно облегчила путь европейским и азиатским фильмам на американский рынок. Таким образом, я подходил к этому делу как бизнесмен, но цели заработать деньги я не ставил. Я говорил себе, что главное — свести концы с концами.

— Как вы думаете, если бы вы начинали сегодня, смогли бы добиться успеха? Или киноиндустрия слишком сильно изменилась и одиночке в ней места не найдется?

— Индустрия не просто изменилась, в ней все поменялось с точностью до наоборот. Когда я начинал карьеру, студии делали фильмы "престижных" жанров — драмы, мюзиклы, — а независимые специализировались на "низких" жанрах — фантастике и ужасиках. Сегодня фантастика — королева экрана, студии вкладывают сотни миллионов долларов в экранизации комиксов, а драма переключается на съемочные площадки независимых режиссеров. Мюзикл умер. Вестерн практически тоже сошел на нет. Далее — изменился прокат. Раньше не было никаких "премьерных уикэндов". Фильм выходил в прокат на нескольких экранах, если он нравился, его показывали месяц, два месяца, хоть год. Никого не интересовало, сколько он собрал за первые три дня проката. Сейчас же студии вкладывают огромные деньги в телевизионную рекламу, и поэтому им нужно нанести точечный удар накануне премьеры. Сегодня блокбастеры выходят в 5-7 тысячах залов сразу, и прокатный график расписывается на год вперед. Каждую неделю — новый боевик. Если уикэнд вакантен, его немедленно забирают конкуренты. Кинотеатры, за редким исключением, принадлежат студиям. Рейган в свое время отменил постановление, по которому студии не могут заниматься прокатом. По большому счету это нарушение антимонопольного законодательства, но все смотрят сквозь пальцы. Поэтому независимым сегодня можно окупить свои фильмы только за рубежом. Плюс — телевидение и видео. Но чем сильнее увязают студии в дорогих проектах, рекламы и поддержании роскошных кинозалов, тем сильнее они нуждаются в независимых, тем чаще они наведываются на их территорию. Поэтому я думаю, что независимое кино не исчезнет. Наоборот — чем дороже студийные фильмы, тем их меньше. Через какое-то время у них начнут появляться пустые уикэнды, в которые смогут проскользнуть среднебюджетные и даже малобюджетные фильмы. Из чего следует вывод — даже сегодня я смог бы сделать карьеру в кино.

— Вы работали в кино с 40-х по 90-е годы. Какой период был, по вашему мнению, наиболее интересным?

— Думаю, лучшим периодом были 70-е годы. К этому времени американское кино созрело и смогло переосмыслить плоды экспериментов 60-х годов. Движения протеста создали поколение режиссеров, которое в 60-е выступало против истеблишмента, а в 70-е годы начало создавать новый истеблишмент, но при этом старалось не изменять себе и своим принципам. Они стали снимать фильмы, которые были одновременно революционными и классическими, фильмами, которые брали лучшее от обеих традиций, и поэтому в те годы было создано так много шедевров. А 80-е годы отразили политический пейзаж Америки: возвращение к осторожности и стабильности. Настоящее болото.

— Попадались ли вам за последние 10 лет фильмы, которые вы смотрели бы с мыслью — жаль, что не я его продюсировал?

— Честно говоря, немного. Единственный фильм, который приходит мне на ум, — "Криминальное чтиво". Я обожаю фильмы Тарантино, люблю его как режиссера и персонажа шоу-бизнеса. Мы много раз встречались, и меня всегда поражало его знание кино. Я был бы счастлив, если бы стал продюсером "Криминального чтива". И еще... "Титаник"! (смех).

ВАЛЕНСИЯ

● Роджер Корман с Раулем Хулиа на съемках "Восставшего Франкенштейна"



Восставший Франкенштейн

07.98