

Профессия —
режиссер

Прославленный иранский режиссер Аббас Кьяростами посетил Лондон, где проходила ретроспектива его фильмов и выставка его фотографий. Он получил звание почетного члена Британского киноинститута и принял участие в пресс-конференции, посвященной его творчеству. Предлагаем вашему вниманию наиболее интересные отрывки пресс-конференции.

— Жан-Люк Годар сказал: «Кинематограф начался с Дэвида Уорка Гриффита» и сейчас заканчивается на Аббасе Кьяростами». Что вы думаете по поводу этого высказывания?

— Эти слова были сказаны много лет назад, когда я снял фильм «Жизнь и ничего больше». Насколько я знаю, сейчас Годар так не считает. Во всех своих интервью он пускает шпильки в мой адрес. Думаю, я сбиваю кино с того пути, по которому, как кажется Годару, оно должно идти.

— В фильме «Крупный план» (1990) вы воссоздали на экране подлинную историю Али Сабзиана, выдававшего себя за режиссера Мохсена Махмальбафа. Все персонажи фильма играют самих себя, и фильм кажется почти документальным. Но в конце, когда Сабзиан встречается с настоящим Махмальбафом, звук пропадает. Это результат технических накладок или так и было задумано?

— «Крупный план» — необычный проект. Я собирался снимать фильм про детей, но потом прочитал в газете об этом инциденте, и история Сабзиана заинтересовала меня. Я позвонил продюсеру и сказал, что мы откладываем кино про детей и вместо школы будем снимать в тюрьме. Он согласился. Мы снимали 40 дней, у нас было много трудностей, потому что мы просили реальных людей заново разыграть перед камерой свои довольно неприятные поступки. Каждый день я ждал, что кто-нибудь из них откажется сниматься. Сорок дней я не сомкнул глаз. Я до сих пор удивляюсь, как мы смогли снять «Крупный план». Оглядываясь на съемки, я прихожу к выводу, что был не столько режиссером, сколько зрителем того, что разворачивалось перед камерой. Этот фильм сам себя снял. Не я вел актеров, а они вели меня. Я попросил режиссера Махмальбафа встретиться Сабзиана в день, когда его выпустили из тюрьмы. Сабзиан понятия об этом не имел. Этот момент получился очень искренним — Сабзиан встретил своего кумира и расплакался. Он не знал, что мы его снимаем, Махмальбаф — знал. Поэтому в голове Махмальбафа невольно сложился «сценарий» этой сцены и он постарался вложить в нее свои идеи и свою мораль. В то время как Сабзиан был искренен, Махмальбаф играл роль комментатора и морализатора. Повторить сцену с иными установками было невозможно. После бессонной ночи я решил, что единственно правильный выход — сказать, что у меня возникли накладки со звуком и поэтому сцена будет немой. Я очень благодарен Махмальбафу за этот урок. Он сильно повлиял на все, что я делал позже. Теперь я беру пример с Ренуара — он гово-

Аббас Кьяростами: «Наши фильмы — дань уважения ошибкам, которые мы сделали»

Сьюзен ХОУАРД

рил, что если на холст упала капля краски, не стоит беспокоиться: лучше попытаться превратить эту каплю в деталь картины. Все наши фильмы — это дань уважения ошибкам, которые мы сделали.

— Вы общались с Сабзианом после того, как закончили съемки «Крупного плана»?

— Я общался с ним несколько дней назад. До этого мы не разговаривали больше полугода. Мы должны были вместе поехать на кинофестиваль в Корее, но его не пригласили. Он обвинил в этом меня и был прав: это я попросил, чтобы ему не присылали приглашения. Таким людям, как он, трудно покидать свою страну. Я сказал ему, что сразу же по возвращении буду снимать короткометражный фильм с его участием. Он был счастлив. Теперь мне нужно придумать, что снимать. В его жизни ничего не изменилось, он живет так же, как во время съемок фильма, торгует иностранными DVD на черном рынке. Я-то думал, что он продает на своем лотке мои фильмы! В Тегеране его узнают на улицах чаще, чем меня. На одном фестивале показывали фильм Параджанова, и в зале не было ни одного свободного места — он заметил меня в толпе и вышел, чтобы я мог войти и сесть на его место.

— Ваш фильм «Жизнь и ничего больше» стал развитием идей другого вашего фильма «Где дом друга?» (1987) и пристальным взглядом на отношения между жизнью и смертью. И с тех пор эта тема проходит через все ваши произведения.

— Этот фильм — результат моей поездки на место землетрясения, буквально через три дня после того, как оно произошло. Вы не представляете себе, каково это — оказаться там, где только что погибло 50 тысяч человек. Все выжившие чувствовали себя заново родившимися, потому что по законам физики и логики они тоже должны были погибнуть. Я чувствовал себя не кинорежиссером, а просто наблюдателем. Наверное, после этого я стал больше задумываться о жизни и смерти. К тому же мне уже 65 лет — наверное, невозможно не думать о смерти в таком возрасте. Разумеется, это проявляется в моих фильмах.

— В фильме «Ветер нас уносит» (1999) есть много персонажей, которых мы слышим, но не видим. Например, хозяйка чайной разговаривает с кем-то, кто паркует машину, — но мы его не видим. В фильме насчитывается 13 или 14 таких невидимых персонажей.

— Я все время иду в сторону минимализма, хотя не могу сказать, что делаю это наме-

ренно. Но если что-то кажется мне необязательным, я это выбрасываю. Рембрандт делал это с помощью освещения: на его картинах какие-то элементы подчеркнуты светом, а какие-то погружены во мрак. Человеческое сознание действует по тому же принципу: мы выделяем то, что кажется нам важным, что хотим запомнить. Я верю в метод Робера Брессона, который говорит, что создает методом вычитания, а не сложения.

— Один из героев фильма вроде бы снимает фильм, хотя мы так и не узнаем, чем он занимается. Он носит такие же очки, как у вас, он постоянно что-то фотографирует — может быть, это автопортрет? Некоторые видят в этом герое самокритику и считают, что ваш герой — «фальшивый» Аббас.

— Наверное, я должен был бы отвечать на этот вопрос в кресле психоаналитика. Наверное, любому режиссеру есть в чем себя упрекнуть. Мы по работе заставляем других людей, актеров, изображать что-то, чего они никогда не сделали бы в реальной жизни.

— Одна из сцен фильма «Ветер нас уносит» происходит в чайной, но это не настоящая чайная, а построенная специально для фильма. Вы снимали в реальной деревне, но многое там переделали. Вы часто говорите, что для того, чтобы добраться до правды, вы должны говорить неправду. Почему?

— В этой деревне очень тяжелая жизнь, и когда люди возвращаются домой с работы, они не сидят в чайной. Поэтому нам пришлось построить чайную, чтобы появилось место, где мы могли бы начать диалог с местными жителями. Разговорить их было очень трудно, потому что они не хотели иметь ничего общего с чужаками. Женщина, играющая в этих сценах, вообще не из этой деревни, она пришла из другого места. Мы не смогли найти в деревне ни одной женщины, которая согласилась бы сниматься. А через два дня после начала съемок эта женщина сказала, что больше не придет и вместо себя пришлет свою дочь. Мы так и не смогли убедить ее, что нам нужна она, а не ее дочь. Она сыграла гениально — и мне кажется, гениальность ее игры была обусловлена тем, что она вообще не понимала, что ее снимают. Если бы понимала, не могла бы так хорошо играть.

— Несколько лет назад вы увлекались цифровыми технологиями и снимали на цифровую камеру фильмы «АВС Африка», «Пять» и «Десять о десяти». Вы по-прежнему ве-

рите, что будущее за цифровыми технологиями?

— Для меня совершенно неважно, снят ли фильм на 35-миллиметровую пленку или на цифровую камеру. Непрофессиональные актеры гораздо раскованнее ведут себя перед цифровой камерой, потому что на них не направляют софиты и вокруг них не толпится народ. Думаю, такой фильм, как «Десять», не мог быть снят на 35-миллиметровую пленку. Первый план-кадр фильма идет 17 минут, и под конец съемок ребенок совершенно забывает о том, что его снимают. Другие люди заглядывают в камеру, но сам ребенок ее не замечает. Поэтому я считаю, что цифровая камера имеет много преимуществ, и цифровые технологии сильно изменят кинопроцесс. Но, с другой стороны, в последние 4–5 лет мой энтузиазм немного остыл, потому что новое поколение студентов, пришедшее в кино в эпоху цифровых технологий, не сняло ничего интересного. Все их работы являют собой поверхностный, упрощенный взгляд на мир. Поэтому у меня есть сомнения. Но, скажем, такой фильм, как «Пять», невозможно было снять без цифровой камеры — мы снимали при лунном свете без дополнительного оборудования. А обычные драмы, наверное, лучше снимать на 35-миллиметровую пленку. Я не думаю, что режиссеров следует делить по принципу «цифровые или обычные камеры они используют». Все зависит от проекта.

— Как вы думаете, вы случайно стали режиссером?

— Простой вопрос — но на него трудно ответить. Вряд ли я чем-то отличаюсь от моих друзей, которые работают врачами или архитекторами, или стали бизнесменами. Все мы вместе смотрели фильмы золотой эпохи. Но, снимаю ли я фильм, или щелкаю фотографии, или пишу стихи, — это коренится в моей неутомимости и неприятии действительности.

— Ваш кинематограф — это кинематограф вопросов, равно как ваши фотографии и стихи.

— Я могу только повторить, что все это возникло непреднамеренно. Я просто фотографировал и собирал фотографии в альбоме. Я никогда не думал выставлять их на всеобщее обозрение. Для меня это был лишь повод почаще выезжать на природу. А стихи начались как случайные записи в дневнике.

— Сегодня вы — режиссер с мировым именем. Вас приглашают работать в других странах. Вы намереваетесь делать международную карьеру или



предпочитаете снимать на родине?

— Моя последняя работа называется «Билеты». Это фильм из трех новелл, снятый в Италии, и я поставил один из сегментов. Ни у кого из участников проекта не было лингвистических или культурологических проблем во время работы. Но если я буду выбирать между иранским и иностранным кинопроектом, я выберу иранский. Думаю, что, подобно футболистам, которые результативнее играют на родном поле, режиссер тоже лучше всего работает на родине. Кино — универсальный медиум, образ не связан с языком, но и футбольные правила тоже везде одинаковы.

— Как вы добиваетесь такой поразительной естественности от ваших актеров?

— У меня никогда не бывает настоящих сценариев. Я в общем представляю себе действие и характер героя, но я ничего не записываю, пока не найду того, кто будет его играть. Мы общаемся, я стараюсь узнать этого человека как можно лучше. Мои заметки о герое основываются не на каких-то умозрительных представлениях, а на конкретном человеке. Это долгий процесс, он может тянуться полгода. И опять же — это только заметки. Я никогда не пишу диалогов полностью. Мои заметки основываются на актере, а не на персонаже. И когда мы начинаем снимать, работаем без репетиций. Я не подтягиваю актеров к своему видению, я иду по направлению к ним. У Руми есть прекрасное стихотворение, оно объясняет это соотношение, оно переводится примерно так: ты — мяч, направляемый моей битой, я отправляю тебя в путь, но как только ты начинаешь движение, я уже не в силах что-либо изменить. Когда я смотрю готовый фильм, мне трудно сказать, кто его режиссер — я или сами актеры. Думаю, кино все-таки принадлежит актерам — мы только управляем съемочной площадкой. Мне кажется, что режиссер подобен футбольному тренеру: он готовит игроков, дает им наставления, но когда начинается игра, он должен отойти в сторону.

— Связан ли ваш подход к работе с тем, что вы начинали заниматься режиссурой в Центре детского творчества?

— Да, мои методы коренятся в том периоде. Если бы я ни работал с детьми, я бы никогда не пришел к нынешним методам работы. Дети — очень сильные и независимые личности, и они способны на актерские находки, которые не снились даже Марлону Брандо.

Экран и сцена —

№ 15-16 (761-762), июль 2005 года

— 9/12

Кьяростами (режиссер)
162
1415-16/0705
(Москва)