

Новые Известия - 2002 - 5 сент. - с. 7. Кино, которое лучше жизни

Молодой режиссер хочет, чтобы его фильмы смотрели неподвижно

Виктор МАТИЗЕН,
«Новые Известия»

— Как вы относитесь к советскому «военному кино»? Считаете ли себя его продолжателем?

— Я никогда не смотрел и не любил его. У меня отец военный, и война очень резко рубанула по его судьбе — погибли его отец и старший брат, а он остался с приемной матерью. Собирались быть врачом, но пришлось пойти в суворовское училище. Он-то военные картины смотрел всегда, а я выбирал человеческие в антураже войны, вроде «Баллады о солдате», поэтому никакой традиции советского военного кино за собой не ощущаю. Озеров для меня режиссер, на которого я психологически не могу равняться. Я преклоняюсь перед огромным трудом, вложенным в его военную эпопею, но смотреть на нее могу только со стороны, не проживая их. Поэтому мифологем военного кино в моей крови нет, и с цитатами я не работал, сколько бы мне об этом ни говорили.

— Поскольку Отечественную войну вы видели только в кино, то и снимать о ней можете лишь на основании того, что видели. И то, что в «Звезде» находят отголоски старых лент, вполне естественно. Но что вы скажете, если я назову ваш фильм помещью боевика с триллером?

— О боевике я не думал, но моменты саспенса меня в самом деле интересовали, я стремился к «чистому кино» в том смысле, о котором говорил Хичкок. Когда нет разговоров, потому что сама ситуация вынуждает людей молчать, а развитие отношений строится на очень скупых действиях.

— Мне кажется, что «хичкоковские» приемы обедняют персонажей. Время, добавляемое на создание саспенса, есть время, отнятое у психологического кино.

— Но вы же не упрекаете «Броненосец «Потемкин» в отсутствии психологизма?

— У меня к нему вопросы не психологические, а социально-психологические. Скажем, сцена на палубе или сцена на одесской лестнице, сами по себе очень сильные, ничем не обусловлены — никто не может объяснить, зачем на приговоренных к расстрелу набрасывают брезент и зачем расстреливают зевак, пришедших поглядеть на мятежный корабль. Режиссера не заботит мотивация действий власти, а мне она интересна не меньше, чем логика действий матросов. И если я вижу, что на той стороне нет собственной логики, а господствует режиссерская указка, фильм перестает меня захватывать, и я начинаю думать, что неудовлетворенные властные амбиции постановщика побуждают его командовать то броненосцем, то царскими войсками.

— Я думаю, что кино и жизнь — это разные вещи, и я более скло-



Николай ЛЕБЕДЕВ окончил киноведческий фкультет ВГИКа, но стал кинорежиссером. Его первые полнометражные фильмы — «Змеиный источник» и «Поклонник» — были триллерами. Третья картина, участвовавшая в конкурсе «Кинотавра» и Карловарского кинофестиваля, «Звезда» по мотивам повести Эммануила Казакевича — рассказывает о рейде советской разведгруппы по немецким тылам. Лента эта дала повод вспомнить забытые за последние 15 лет традиции отечественного военного фильма.

нен верить Эйзенштейну, который подвешивает матросов в люльках, когда они спят, и накрывает их брезентом перед расстрелом, чем реальным свидетелем потемкинского бунта, которые говорят, что такого не было.

— И быть не могло...

— Таких объектов, как на картинах Пикассо, тоже не бывает и быть не может, но вы же не обвиняете его в недостоверности, да и музыки Моцарта в природе вы не услышите.

— Не обвиняю, поскольку ни Пикассо, ни Моцарт в отличие от Эйзенштейна не занимаются мифологизацией действительности.

— Мне кажется, что кино гораздо более открыто, чем мы привыкли думать. Я иду в кинозал не для того, чтобы меня скучно учили или показывали все как в жизни. Да

елки-палки! Даже когда я смотрю чисто документальную картину, тот же «Обыкновенный фашизм», она все равно переламинает реальность, и именно этим способом преломления и странностью подачи материала мне интересна. Но я ни с кем не спорю и не утверждаю, что должно быть только так и никак иначе. Я не пытаюсь повернуть время вспять и вернуться к кинематографу 40–50-х годов, в чем меня уже упрекнули, я просто рассказываю историю, которая меня волнует, так как я хочу и умею. И я только приветствую желание других рассказывать истории так, как хотят и умеют они. В конце концов, как говорил тот же Хичкок, «это всего лишь кино»!

— Кино, которое «всего лишь кино» и не выдает себя за действительность, может отступать от нее — ни-

кто ему не препятствует. Но в СССР кино было больше, чем кино, и стремление подменить действительность ее фальсификатом сохранилось и в России.

— Я думаю, что любое кино — иллюзион, и мне это нравится. Режиссеры, которые работают в максимально реалистической манере, тоже всего лишь имитируют реальность и творят иллюзии. Любый режиссер, хороший или плохой — демиург, он создает нечто отличное от действительности. Говорю персонажей Муратовой или Германа столь же условен, как пение или чтение с экрана стихов. Это все равно не жизнь. Это лучше (смеется).

— Считаете ли вы в таком случае, что иллюзионист должен показывать фокусы так, чтобы зритель не мог поймать его за руку? В последней,

самой драматической сцене вашего фильма я, вместо того чтобы следить за действием и переживать за разведчиков, стал думать, отчего это немцы так не по-немецки себя ведут. Зачем посылать одного солдата обыскивать дом, где прячутся разведчики, когда можно швырнуть на всякий случай пару гранат на чердак — и конец вашим героям, пикнуть бы по рации не успели.

— Я всего лишь воспроизвел то, что написано в книге, один к одному.

— Это не довод. Кино не книга, и «один к одному» не бывает. Кроме того, и писатели небезгрешны...

— Но немцы ведь не знали, что разведчики на чердаке, они просто обследовали местность. Знаете, Сергей Николаевич Колосов (известный телережиссер. — В.М.), который воевал в тех местах, сказал, что разведчики в рейдах по тылам вообще не имели права брать языков и убивать их. Это так, но тогда бы не было ни книги, ни фильма. А прототип одного из героев повести, Мещеряков, в ней он выведен как Мещерский, рассказал мне, как они были в глубоком тылу и взяли в плен немцев, выпускников офицерской школы, и привели за десятки километров к нашим. Ему было 22 года, немцев — 300, а наших разведчиков — 8. Если бы я такое показал в фильме, мне бы сказали, что я ненормальный, а он за эту историю получил Героя. «Есть многое на свете, друг Горацио...». В жизни случается всякое, а в кино и подавно. Но я точно знаю, что именно в этой сцене зритель, что называется, «не дышит».

— Я это тоже заметил, причем лишь потому, что сам дышал и мог наблюдать за реакцией зала. «Я сам обманываться рад», но здесь вы меня не обманули.

— Жаль. В следующий раз приложу больше усилий. Профессия режиссера — заставить поверить в немислимое и даже заплакать над ним. Как говорил тот же Пушкин, «над вымыслом слезами обольюсь». Хотя мы не пытались утопить зал в слезах, а лишь хотели, чтобы герои стали так же близки зрителям, как нам. Когда мы снимали их смерть, я даже говорил не мог, и группа тоже. Но, возвращаясь к иллюзии, я уверен, что именно в ней — сила кино.

— Вас упрекали в идеализации военного быта и характеров разведчиков...

— На пресс-конференции одна милая девушка даже требовала, чтобы герои матерились. Но я не терплю мата, и у меня были другие задачи, продиктованные моим ощущением сегодняшнего момента. Мне хотелось, чтобы это был рекевием. О войне рассказано много плохого, а мы хотели рассказать хорошее, не насиливая при этом природу памяти. Рассказывая о своем отце или деде, которых вы любите, вы

же не будете вспоминать, что они матерились и ковыряли в носу!

— В кино другие требования к фактуре, чем в устном рассказе. И если кто-то привык к жестким экранным характеристикам, то вернуться в старое доброе кино, в сказку о войне он уже не может — по крайней мере без чрезвычайных усилий режиссера.

— Значит, мой фильм не для таких зрителей.

— Вы сказали, что советское военное кино на вас не повлияло. А американское?

— По-моему, американское зрелищное кино само базируется на русском кинематографе 20-х годов. Я имею в виду не только Коппола, который признается в любви к Эйзенштейну, но и Спилберга, который изучал его по кадрам и даже по кадрикам. «Индиана Джонс» — это «Броненосец», только сделанный как авантюрная история. Но строение эпизодов, техника развертки аттракционов — все оттуда.

— А Эйзенштейн многое взял у Гриффита, который изобрел параллельный монтаж. И сам же заметил, что «Потемкин» — та же мелодрама, только «Он» — это броненосец, «Она» — Одесса, которая льнет к бунтарю, но их разделяет злодей в лице парского режима. Позже сходную мысль выразил Стэнли Крамер: «Американское кино — то же, что советское, только у нас девушка встречает парня, а у вас — трактор». С этой точки зрения Эйзенштейн лишь перенес приемы буржуазной мелодрамы в коммунистическую пропаганду.

— Что мы спорим? Американцы учли опыт мирового кино, научились выбирать лучшее и это рассказывать. В этом смысле можете считать, что я последователь американского кино. Мне интересно обращаться к зрителю. Я не люблю скучное кино. Для меня мука, когда на моем фильме в зале начинается шелестение и покашливание. Хочу, чтобы люди смотрели мои фильмы как дети, на полтора часа замерев в кресле.

— А чтобы они задумывались, вы не хотите?

— Кино — это поучение через эмоцию. Что плохо и что хорошо — я и так знаю. Мне хочется ярких эмоций, от которых кружилась бы голова, и чтобы много лет я не мог опомниться. А когда я начинаю думать, какой режиссер умный, — это не мой фильм или я не его зритель. Знаменитые продюсеры говорили, что лучший показатель качества фильма — задница. Если она начинает вертеться, дело плохо. Правда, с возрастом ощущения меняются. Когда я в детстве смотрел «Восемь с половиной», то весь измучился, а в юности пересмотрел с абсолютным восторгом. Так что существует вопрос подготовленности зрителя. Но я совершенно уверен в том, что у нас не будет кинематографа, пока режиссеры не научатся эмоционально вовлечь зрителя в историю.