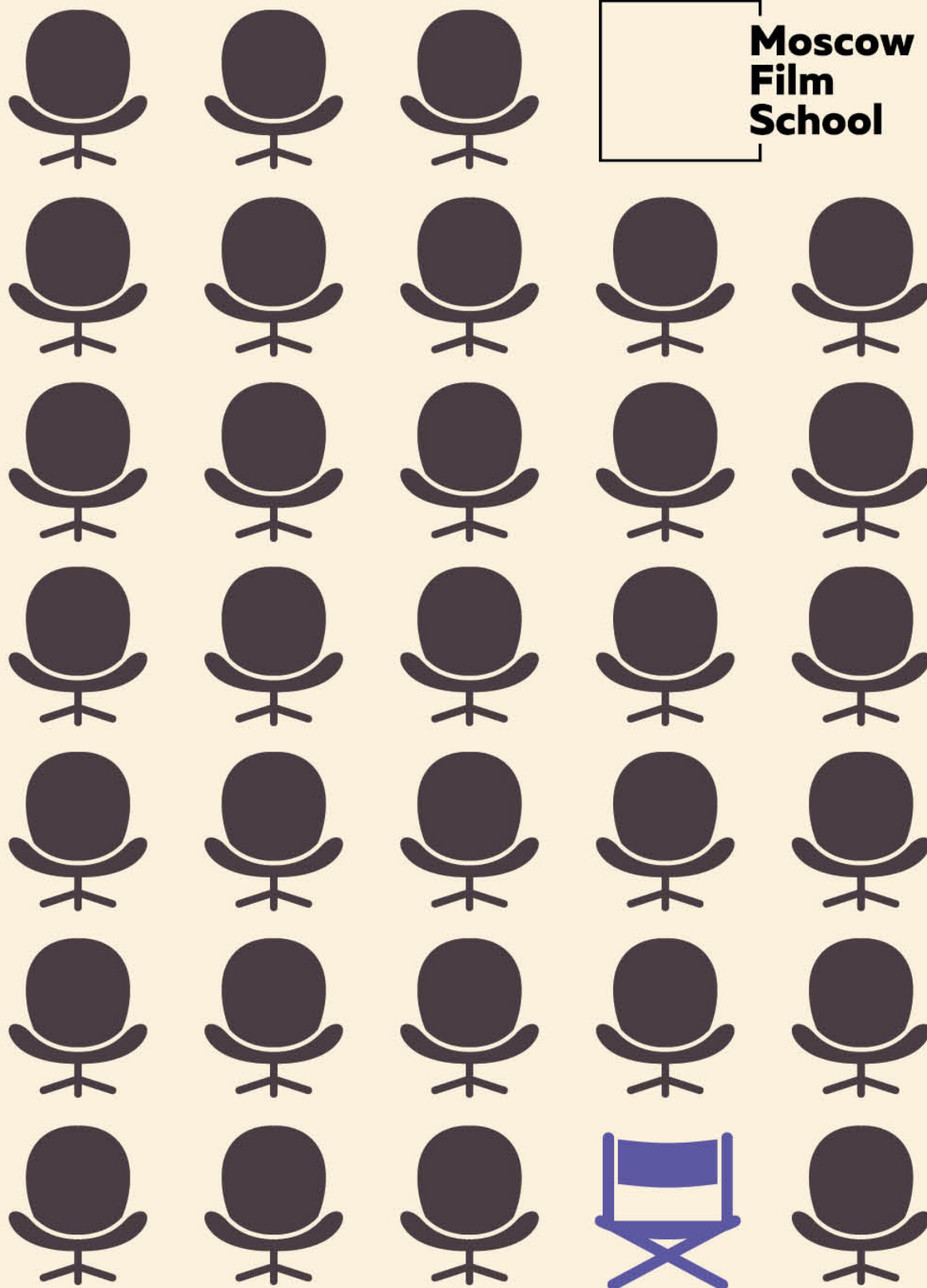


Всеволод Коршунов

Moscow
Film
School



ПРИЗВАНИЕ: РЕЖИССЁР

БЕСЕДЫ С РЕЖИССЁРАМИ
РОССИЙСКОГО КИНО

Московская школа кино представляет

Всеволод Коршунов

**Призвание – режиссёр. Беседы с
режиссёрами российского кино**

«ЭКСМО»

2023

УДК 791.633(470)

ББК 85.374(2)

Коршунов В.

Призвание – режиссёр. Беседы с режиссёрами российского кино
/ В. Коршунов — «Эксмо», 2023 — (Московская школа кино
представляет)

ISBN 978-5-04-186723-2

РЕЖИССЁР. Для одних — это невидимый кукловод, который управляет актёрами, для других — полководец, ведущий за собой, для третьих — загадочный художник и творец. Так кто же он? Что на самом деле значит быть кинорежиссёром? Киновед и преподаватель Московской школы кино Всеволод Коршунов поговорил с режиссёрами современного российского кино об их профессии, методах работы и взглядах на отечественную индустрию. Интервью для книги дали: Жора Крыжовников, Валерий Тодоровский, Борис Хлебников, Андрей Прошкин, Оксана Бычкова, Иван И. Твердовский, Анна Меликян, Павел Бардин, Наталья Мещанинова, Алексей Попогребский, Алексей Федорченко, Марина Разбежкина. В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

УДК 791.633(470)

ББК 85.374(2)

ISBN 978-5-04-186723-2

© Коршунов В., 2023

© Эксмо, 2023

Содержание

Вступление	6
Жора Крыжовников	8
Лучше умирать от перенапряжения, чем от безделья	9
В кино первый – сценарист	10
Я обижаюсь, когда меня называют режиссером	12
Выбор артиста – вопрос чувства правды	13
Не понимаю людей, которые любят снимать и не любят монтировать	14
Монтаж не может быть легким	15
Я нетерпим к своим ошибкам	16
Валерий Тодоровский	17
С детства жил на киностудии	18
Режиссура – по-своему мистическая профессия	19
Режиссер – прекрасная профессия: сидишь и выбираешь	20
Главное в работе с артистами – правильно их выбрать	22
Я кабинетный режиссер	24
Я не пересматриваю свои фильмы	26
Телевидение – это спасение	27
Борис Хлебников	28
Мне всегда нравилось просто смотреть кино	29
Нельзя идти за идеей и замыслом, иначе получится мертвечина	30
Мне страшно каждый раз, когда я иду на съемки	32
Важно снимать не сцену саму по себе, а сцену внутри фильма	33
Так, чтобы все получилось, – у меня никогда такого не было	35
Андрей Прошкин	36
Понимал, что очень хочу быть в кино	37
Я режиссер дописывающий	38
Конец ознакомительного фрагмента.	39

Всеволод Коршунов

Призвание: режиссёр

Беседы с режиссёрами российского кино

В оформлении обложки использованы иллюстрации:

Puckung / Shutterstock.com

Используется по лицензии от Shutterstock.com

Во внутреннем оформлении использована иллюстрация:

Alexkava / Shutterstock.com

Используется по лицензии от Shutterstock.com

© Коршунов В., текст, 2023

© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2023

* * *

Вступление

Небо. Облака. Воеет ветер. По небу летит человек. Ему хорошо – он парит в воздухе, наслаждается свободой. Вдруг он видит на своей ноге веревку. Какие-то люди там, внизу, бросили в его сторону лассо и теперь тянут вниз. «Сюда, к боли и страданиям», – приговаривает один из них. Человек в ужасе просыпается. Это Гвидо Ансельми, кинорежиссер, главный герой фильма Федерико Феллини «Восемь с половиной». С небес на землю его спускали продюсеры – привычное для них дело.

Небольшая комната с одним окном. Крашенные кирпичные стены, приоткрытые жалюзи, все вокруг обшарпанное, пыльное, поблекшее. В центре комнаты парит человек. Он левитирует и мысленно разговаривает сам с собой. Вдруг раздаётся звонок, и человек спускается, встает на ноги. Из динамиков раздаётся голос: «Мы готовы к четвертой сцене, актеры на месте». Человек одевается и выходит из комнаты. Это Ригган Томсон, главный герой фильма Алехандро Гонсалеса Иньярриту «Бердмен», звезда супергеройских блокбастеров. Но сейчас он работает режиссером в Нью-Йорке – ставит спектакль на Бродвее, чтобы доказать всем вокруг, и в первую очередь самому себе, что быть актером одной роли – это не про него.

Человек лежит на операционном столе. Вокруг – затаившая дыхание публика. Хирург отрезает новый орган, который человек вырастил. Раздаются аплодисменты. Это перформанс в футуристической вселенной фильма Дэвида Кроненберга «Преступления будущего». Тот, кто подвергся хирургическому вмешательству, – художник Тенсер. В мире недалекого будущего, где люди перестали испытывать боль, Тенсер – уникум. Его тело по-прежнему чувствительно, и оно стало машиной по переработке боли в доселе неизвестные науке органы, похожие на опухоли. Публично резать себя по кусочкам – работа, художественная акция.

В своем фильме Кроненберг последовательно разворачивает метафору творчества и безжалостно показывает, чем он сам занимается как кинорежиссер, – впитывает страдания, переплавляет их в экранные образы и публично исторгает из себя. Под овации или улюлюканье. Или даже в гробовой тишине.

Феллини, Иньярриту, Кроненберг, а также их многочисленные коллеги размышляли о своей работе в лентах из серии «кино про кино», упаковывая рефлексии в пластические образы. Гораздо реже авторы фильмов говорят о своей профессии прямо – в интервью, на мастер-классах и встречах со зрителями. Есть даже мнение, что лучший режиссер – молчаливый режиссер.

Мы с этим категорически не согласны. Вокруг фигуры режиссера и того, чем он занимается, много мифов, которые давно пора развеять и заменить осмыслением, анализом. Для одних это сакральная фигура, воплощение власти над сотнями работников на площадке и умами миллионов зрителей. Для других – наемный сотрудник в продюсерском проекте, такой же, как все остальные.

Кто-то сравнивает режиссера с дирижером, который сам вроде бы ничего не делает, но сводит воедино игру всех инструментов, элементов фильма. Кто-то сопоставляет его с полководцем. Феллини однажды назвал режиссера Колумбом, рвущимся открывать новые земли, в то время как команда хочет прямо противоположного – вернуться домой.

Так кто же такой режиссер и чем он занимается? Где начинается и где заканчивается его власть над фильмом, а заодно и душами кинозрителей? Какие ошибки совершает каждый начинающий постановщик и можно ли от них избавиться? Мы поговорили об этом с двенадцатью российскими режиссерами. Так получилось, что многие из них представляют более или менее одно поколение – тех, кто пришел в российское кино в начале XXI века, а сегодня представляет его на престижных международных фестивалях и в национальном прокате. Разумеется, нам хотелось бы включить сюда еще дюжину-другую подобных бесед. Но тогда эта книга

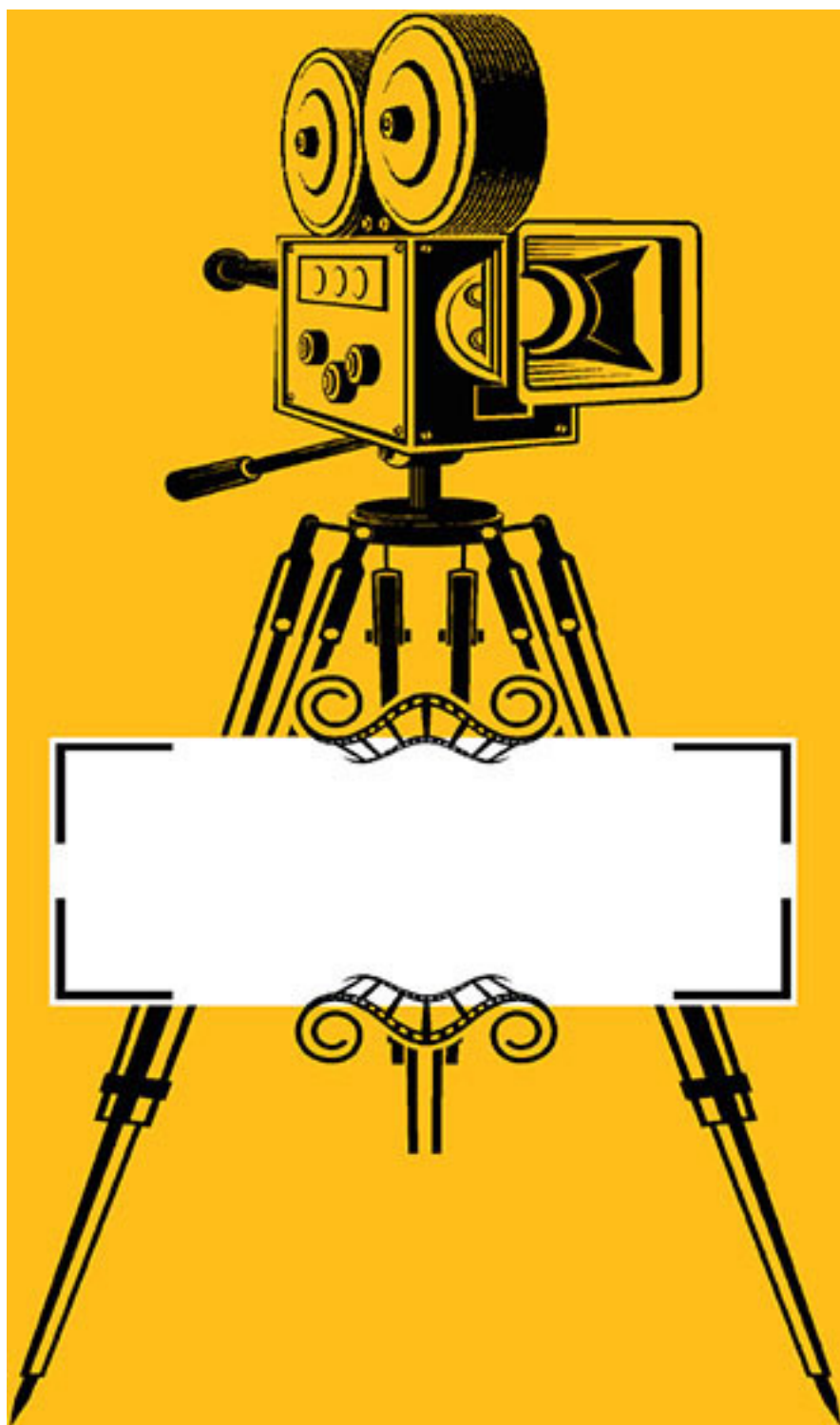
была бы таких размеров, что вы бы не смогли удержать ее в руках. Лучше мы со временем «замахнемся на Толстого» и выпустим второй, третий, четвертый том.

Особенность этой книги в том, что ее можно читать по-разному. Киноманы смогут заглянуть на «кухню» творческого процесса, узнать различные истории со съемочной площадки, увидеть, как рождается фильм. А студенты киношкол – побывать на двенадцати мастер-классах очень разных авторов, делающих разное кино, разделяющих разные принципы и использующих разные методики. Мы задумывали эту книгу как практический учебник по кинорежиссуре, в котором каждый параграф будет живой встречей с новым автором.

Итак, камера, мотор, начали!

Всеволод Коршунов

Жора Крыжовников
«Профессия режиссера переоценена»



Лучше умирать от перенапряжения, чем от безделья

Можно сказать, что я человек литературы. Все детство читал. С одной стороны, я с шести лет хотел быть кинорежиссером, но, с другой стороны, для меня литература и сценарий первичны. Началось все вообще, по-моему, в третьем классе с фантастики. Сначала запоем прочитал Беляева, Уэллса, «Шерлока Холмса» всего, все рассказы, и только потом были Тургенев, Гоголь, Диккенс, Вальтер Скотт, Пушкин и, наконец, Толстой. До Толстого я добрался уже, мне кажется, классе в седьмом, и тогда первый раз почувствовал, что такое высококлассная литература. Прочитал «Войну и мир» и «Анну Каренину» и понял, что у меня есть точка отсчета в литературе. Всю жизнь у меня есть некая своя собственная программа по литературе. Сейчас перечитываю всего Достоевского.

Я на самом деле собирался стать режиссером, только думал, что театральным. Я окончил театральную режиссуру у Марка Захарова. Но дальше оказалось, что театром можно заниматься только на уровне хобби. Это долгий разговор. Если коротко сказать, я понял, что если хочу быть режиссером, то буду очень долго, месяцами, ждать работы, возможности постановки. Потом поставишь, ждешь, выпустил, опять ждешь. Меня это жутко измотало, я понял, что так не хочу. Лучше умирать от перенапряжения, чем от безделья.

Поэтому я пошел на телевидение, и у меня был какой-то план все равно работать с артистами. Сначала снимал музыкальные и развлекательные программы. Есть план, а как снимать? Для этого нужен сценарий. Где его взять? Должен написать. Самоучкой написал несколько «полных метров» в стол и какое-то количество короткометражек. Потом начал их по очереди снимать, пока не случилось «Проклятие», которое стало вирусным. Мною заинтересовались продюсеры. Пригласили. Потом «Горько» и так далее, и все пошло.

В кино первый – сценарист

Я сценарии стараюсь писать сам. То, что предлагают, обычно не читаю дальше пятой страницы, если мне не нравится. Только до первой гигантской отвратительной лжи. Если я вижу, что сценарист соврал ради чего-то – ради смеха, ради остроты, ради драматизации, – все, я закрываю сразу. Но бывает так, что он подвирает, но в целом нормально. И тогда я чувствую, что если мы с ним встретимся и договоримся не врать, то в результате работы сможем прийти до чего-то подлинного.

Например, из последнего сценария. Приходит мужчина домой и говорит женщине: «Я тебе изменил». И они расходятся. Я размышляю: ну что за обстоятельства вынудили его это сделать? Их нет. Что-то его должно вынудить признаться. Он должен находиться, наверное, не в веселом настроении, а под давлением каких-то обстоятельств, тем более у них дети. Я вижу, что это ложь. Мне соврали ради того, чтобы было остро. Потому что прикольно же: жена ждет мужа, открывает дверь, а он – я тебе изменил. Ух ты, как здорово! Нет, не здорово. Ради эффекта сделано.

Или ради смеха иногда делается, если это комедия. В нормальном состоянии человек бы так не поступил, но у нас же комедия, вот пусть он будет дураком. Ну и так далее. Это связано ведь не всегда с программой соврать, а с количеством вложенного труда, потому что, прежде чем ты дойдешь до чего-то подлинного, тебе нужно разгрести штампы. Отказаться от того, что уже много раз использовалось.

Над сценарием только в соавторстве работаю, потому что я ленивый. И когда у меня есть соавтор, у меня появляется спарринг-партнер, который своим существованием меня подстегивает придумывать лучше. Это очень полезно. Один я написал только «Самый лучший день». Алексей Казаков, мой соавтор постоянный, выступал в качестве редактора. Я эту пьесу – «Старый друг лучше новых двух» – до этого поставил в театре, потом написал пару драфтов сценария. Но у меня все равно спарринг-партнер был в лице Александра Островского. Я думал: зачем он эту сцену делал? Почему она у него так развивается? То есть у меня все равно был кто-то, кто с этим материалом работал. Это очень важно.

Иногда бывает, знаете, человек быстро набирает – он становится тем, кто пишет руками. Но базово «райтерс рум» в американском смысле, в котором он пришел сейчас к нам, – это комната не технического набора текста, а креативного штурма. Там важнее, чтобы кто-то из авторов поймал тон. Например, в «Звоните ДиКаприо!» я поймал тон Яны Кошкиной. Она пришла на кастинг на Полину (ее в итоге сыграла Александра Ревенко), я ее послушал и понял, что она идеально подходит на роль подруги. И когда дошла очередь ее писать, там практически 100 % ее текстов – мои. Я произнес, а ребята зафиксировали.

А где-то Женя Хрипкова, например, за Васю очень хорошо говорила – она поймала Васин тон. Она поймала очень хорошо тон Полины. Есть прямо тексты один в один, когда Петров приходит в центр и рассказывает историю про то, как он заразился в Бразилии на гастролях цирка, – вот это мой «гон». Если приглядеться, это немножко на «Проклятие» похоже. Вот это мой кусок. Больше всего Пети Внукова во Льве. Как-то его слышно. Но есть там тексты какие-то и мои. Мы с Петей, скорее, как-то Льва поделили. В общем, тут важно поймать тон персонажа.

То же самое, кстати, и в «Горько» было. Например, Хипарь (Александр Паль) – это просто от начала и до конца Лешин персонаж, он за него все говорит. Мой, например – дядя Толя (Сергей Лавыгин). Он ничего не говорит, но все, что он делает, – это мое. Это, скорее, мой персонаж. А, например, мама невесты (Елена Валюшкина) – Лешина.

Мой опыт подсказывает, что соавторство, во-первых, расширяет количество голосов, которыми говорит авторская команда. У Петрушевской была такая техника – документальные

монологи. Ты представляешь какого-то реального человека и от его лица говоришь. По крайней мере, у нас в театральном институте она вела такой мастер-класс. Так вот это упражнение для сценариста, мне кажется, очень важно. Ведь когда мы начинаем говорить, то как будто бы из разных людей собираем персонажа. Это надо уметь и услышать, и перенести.

Я вчера включил трейлер одного фильма. Там встает артист – я его очень хорошо знаю – и говорит литературный текст. И я думаю: господи, ну неужели никто из тех, кто был на площадке, кто писал, да и сам артист не сказал: «Ребята, почему я говорю с деепричастными оборотами?» «Задумав сделать это», – ну как так можно говорить? Ведь это же очень странно. Можно разбить на два предложения. Нужен некий тренинг. Просто надо тренироваться. Наверное, Бродский мог на каких-то высоких температурах говорить сложными конструкциями. Не могу сказать, что он стремился усложнять синтаксис в интервью. Звучит у него очень интеллектуально, но при этом нет ощущения, что он запутывается в запятых, запятую на запятую вешает.

В кино первый – сценарист. То, что первый – режиссер, пришло из театра. В театре примат режиссуры неоспорим до сих пор, потому что слишком много хороших пьес. Они уже есть. Для того чтобы состояться в театре, тебе не надо писать свое. Выбери из уже написанных мировых образцов и расскажи. И тогда твой навык рассказа, твое умение рассказывать чужую историю очевидны. Потому что тысячу раз ставили «Макбета», но это твой «Макбет», ведь ты его поставил.

В кино – из-за другой степени условности и потребности в новых историях, с меньшей нагрузкой культурного контекста, при большей аудитории – необходимо рассказать новую историю в любом случае, даже если базируешься на том, что уже было. В театре примерно до тысячи человек в зале будет сидеть, кино смотрят миллионы. И здесь на первый план выходит драматургия. Невозможно просто взять Шекспира и взорвать аудиторию. Попытки прямого переноса в кино не работают, к сожалению. Они могут быть более или менее удачными, но при этом они не становятся событийными.

Событийно – это «Карточный домик», где одновременно «Ричард III» и «Макбет», две шекспировские пьесы, рассказаны абсолютно заново. Тебе никто не говорит – это герцог, а это мать-королева. Ты не должен об этом думать, тебе рассказывают современным языком. И, чтобы это рассказать, надо понимать, как работает одна сцена относительно другой, что такое «поворот», что такое «цель персонажа» и так далее.

Система Станиславского, например, как метод анализа драматургии разработана для тех, у кого драматургия есть. Они идут как бы с внешней стороны, когда текст уже написан. У нас в России нет никакой написанной систематической работы по редактуре. Поэтому мы отстаем. Наше телевидение, наше кино отстает, не может продавать свои истории за рубеж именно из-за разрыва технологического. Там пытались прежде всего разобраться, как редактировать. Вот человек принес идею; как ее посмотреть, как ее проверить, где тот инструмент, с помощью которого проверить ее на работоспособность? Есть главный герой – хочет ли он чего-то, мешает ли ему что-то? Великие авторы работали интуитивно и создавали произведения, которые из года в год, из века в век проходили в сценический репертуар. И твоя задача в театре – не сломать то, что работает. В кино нужно создать то, что будет работать.

Нужно сначала написать тысячу строк, потом проверить, работает это или нет. Одновременно писать и идти по сюжетной схеме из учебника невозможно. Невозможно редакторскими инструментами сочинять.

Я обижаюсь, когда меня называют режиссером

Мне неинтересна просто режиссура. Я отказался преподавать режиссуру. Я сценарист по призванию, рассказчик, а рассказчик – это коммуникатор. Все, кто стремится разрушить коммуникацию со зрителем, они по другую сторону. Годар не пытался ее разрушить, он пытался ее интенсифицировать. И Феллини. Это были люди-коммуникаторы, которые общались, которые разговаривали. Да, Годар более интеллектуальный, он еще хочет такую формулу тебе рассказать, но именно рассказать. Триер – человек, который воздействует, который тебя бьет больно, который не дает тебе быть в комфорте.

Я обижаюсь, когда меня называют режиссером, если честно. Я недавно вел переговоры, и мне человек на них говорит: «Ты режиссер». Да не режиссер я! Мне бы хотелось быть автором. Ну, как минимум, сценаристом и режиссером – человеком, который придумал эту историю, сконструировал, нарисовал чертеж какого-то самолета. Потом этот самолет полетел или не полетел. Но не так, что мне дали чертеж и я на уровне инженера: здесь мы возьмем титан, здесь алюминий, здесь резину – все, он сейчас полетит. Кто-то за меня, до меня придумал все это...

Мне кажется, та чистая режиссура, которая работает по чужой истории, она авторской быть не может, потому что все режиссеры-авторы, например, если говорить про советскую комедию, они все были соавторами сценариев. И Гайдай, и Рязанов, и Данелия писали вместе с драматургами, иначе это невозможно. Поэтому и «Джентльмены удачи» – это фильм Данелии, потому что он им написан. Александр Серый болел тогда, как он признался в конце жизни. Если говорить грубо, снял, сделал этот фильм Данелия.

Сценарист – хороший сценарист – оставляет достаточно свободы для выбора фактур. Он же не описывает, какой стол. И дальше приходит человек, у которого яркое воображение, который мыслит чуть более детализировано, у которого сформировано видение на другом уровне. Будет написано: «Ресторан. Ночь. Люди сидят». Он говорит: «Это будет я знаю, какой ресторан, темное дерево, светильники сверху, лица искажены за счет этого верхнего света». И вот это видение, конечно, важно, потому что это элемент осуществления. Из мира идей вещь переходит в мир вещей, овеществляется. Режиссер – детализатор, режиссер – менеджер, режиссер – руководитель производства. Но опять-таки, если персонажей создал не он, тексты они говорят не его, действия совершают не его, он – менеджер.

Профессия режиссера переоценена – это как внешние атрибуты власти. В режиссуру очень много идет просто амбициозных людей, которые хотят вот этого «Стоп! Начали! Еще дубль». Базово, если работаешь по чужому плану, ты, как минимум, генерал, но не маршал. Если план разработали в ставке, а тебе прислали, и по этому плану, ориентируясь по местности, все это делаешь, – да, ты генерал. Но маршал – он в ставке сидит.

Я легко отдаю команду «Начали!» второму режиссеру, он ближе к артистам, там камера. Все готово? Все, начали. Хотя, по идее, в «Начали!» надо передавать актеру энергию, теоретически, можно «Начали!» использовать как инструмент психологического управления. Можно по-разному это говорить: мягко, нежно или грубо, агрессивно. Разница есть. Но, я думаю, если сцена не получается, то, скорее всего, она была плохо написана, на уровне сценария были допущены ошибки. А не то, что она плохо разведена.

По большому счету, режиссеру может остаться только «Стоп!». Я иногда ругаюсь, когда «стоп» вместо меня говорят. К примеру, второму режиссеру кажется, что все, уже закончили, – вот тут может быть скандал. Потому что столько, сколько это длится, – это моя команда.

Выбор артиста – вопрос чувства правды

Задача режиссера – найти правильного артиста. Режиссура начинается с кастинга. Если проводить границу в работе и попытаться сказать, что делает режиссер, а что – сценарист, то кастинг – это режиссерский инструмент. А вот мера веры артиста в предлагаемые обстоятельства, верит в них или не верит, что он в НЛО, в подводной лодке, на тонущем корабле, – это зависит только от артиста. И практически этим нельзя управлять, это нельзя развивать, потому что существует как психологический артефакт. У кого-то есть, у кого-то нет. Поэтому надо брать хорошего артиста, который может верить в предлагаемые обстоятельства. А уметь выбрать такого – это вопрос чувства правды. Есть люди с более обостренным социальным слухом, кто фальшь чувствует. Есть те, кто не чувствует. Кого-то легко обмануть, кого-то трудно. Вот и надо практиковать умение выбрать артиста.

Фальшь я просто чувствую, и все. Неприятно мне. У меня недавно на съемке было. К артисту подошел и говорю: «Чего ты ей врешь-то? Надо правду ей сказать». Он говорит: «Ну, я же должен здесь врать героине». Хоть ты ей врешь, но все равно ей говори правду, вот в чем дело. Мы знаем и так, что это ложь. Нам не надо это дополнительно объяснять. Из-за обстоятельств мы это знаем, поэтому говори правду. Еще лет семь назад часто я видел в телевизионной продукции, что, если человек врет, он играет врущего. Сейчас потихонечку избавляемся, уходим от этого. В сериале «Кухня», когда снимал, спорил с креативными продюсерами. Там героиня врала, и они говорили: «Ну, она же врет!» Отвечаю: «Шеф-то верит». – «Ну и что. Мы-то должны понять, что она врет».

А должно быть как в жизни. Мы же, когда врем, хотим выглядеть убедительно и не бегаем глазами изо всех сил, не вздыхаем и не смотрим себе под ноги. Вот и все. Надо играть правду. Надо быть в этих обстоятельствах, в любых обстоятельствах думать о том, что персонаж пытался бы сделать. Если он врет, то изо всех сил скрывает это, а не демонстрирует. Если ему грустно, то он пытается, чтобы ему было веселее, пытается сопротивляться грусти, сделать что-то. Если он злится, то он бы не хотел злиться... Есть такие достаточно простые вещи. И в понимании этого сейчас все лучше и лучше. Я уверен абсолютно, что те люди, которые семь лет назад со мной спорили, что нам должно быть очевидно, что она врет, сейчас уже так не делают. Это естественный процесс.

Не понимаю людей, которые любят снимать и не любят монтировать

В реальности, если подходить честно, это все мучительный процесс. Съёмки мучительны именно потому, что у нас достаточно времени обычно на написание сценария, в принципе, неплохо со временем на монтаж и очень мало – на съёмку, на реализацию.

Это деформация, производственная деформация кинопроцесса, с этим ничего не сделаешь, потому что съёмки – это очень дорого. Монтаж – не очень дорого, писать – вообще дешево относительно общего бюджета, а снимать стоит больших денег. Происходит деформация. И то, что в нормальной ситуации должно быть сделано несколько раз, – сняли, сняли, в идеале еще раз приехали сняли, пока не получится как надо, – на деле происходит всего один раз. Сняли. Что получилось, то получилось.

И поэтому я не понимаю людей, которые любят снимать и не любят монтировать. Потому что им нравится то, что, по идее, должно вызывать ужас, трепет, страх и стресс. Ведь это то единственное, что в создании кино неправильно происходит. Съёмки происходят под давлением денег и из-за дороговизны чаще всего происходят не так, как должно быть.

Режиссер – это человек, который берет на себя ответственность и умеет ее нести. Это история, которую Скорсезе рассказывает: когда Кубрика спросили, что самое сложное в профессии режиссера, тот ответил: «Выйти из машины в начале смены». Потому что как только ты выходишь, тысячи вопросов: как нам делать? куда нам встать? какой реквизит? а можно мне это не говорить? а мы начнем отсюда или отсюда? а какой будет первый план? а как монтировать? – и все это к тебе. Только к тебе, потому что даже руководитель департамента финального решения ждет от тебя. И это вытаскивает жилы, если ты по-настоящему делаешь, если ты не тот, который «любит съёмки, но не любит монтировать». Да, вытаскивает жилы, доводит до депрессии. Потому что ты тащишь эту ответственность за группу из ста человек, принимаешь за них решения ежесекундно. И любить при этом съёмки?!

Не могу сказать, что прямо ненавижу этот процесс. Нормально. Но сказать «я люблю снимать, не люблю монтировать» может, скорее всего, человек, который на съёмках принимает решения, дающиеся ему легко. У нас такие режиссеры есть. Для них это веселый праздник: «Ребята, у нас съёмки!» Потому что профессия привлекает и таких людей, которые хотят выглядеть круто.

Монтаж не может быть легким

Восьмая серия «Звоните ДиКаприо!» имела очень много версий, это был мучительный процесс. Пришлось переснять на 80 процентов и все пересобрать. Изменения происходили и в сцене, которую очень любили Юлия Хлынина и Саша Петров, – их окончательного расставания. В этой версии мы их оставили до самого конца в ожидании друг друга, а в предыдущей они встречались, и все. Он приходил к последним сценам пустой, у него уже никакой надежды не было. И хороший разговор возник только тогда, когда мы поняли, что нам надо для него надежду сохранить. При этом сцена была на разрыв: они расставались, она уезжала, он ее держал, она вырывалась, просила о помощи. Хлынина до сих пор просит меня ей дать эту сцену в шоурил. Но я не даю, это должно остаться в черновиках.

Это и монтажа касалось. Мы пробовали собрать восьмую серию по-разному, переставляли, убирали. Мне нравится пример с Вергилием, который писал с утра тысячу строк, вечером садился редактировать, и в результате не оставалось иногда ни строчки. Так же и тут: собираешь, уходишь, возвращаешься и смотришь другими глазами. Поэтому, по большому счету, монтаж и не может быть очень легким, он требует времени, должен наступить момент, когда ты хочешь резать. Сначала хочешь все оставить, потом через какое-то время начинаешь резать. Собираешь, собираешь, собираешь – вот все собрал. И даже то, что еще вчера казалось хорошей сценой, пусть на шесть минут, зато интересно, сегодня вырезаешь то, режешь это, потом – ба-ам! – всю сцену выкинул.

«Все, что можно вырезать, нужно вырезать» – мое любимое правило. Но для этого должна быть готовность перейти в редактуру. Из собирателя, из автора, придумщика необходимо переключиться в режим редактора. Увидеть, почувствовать, что лишнее, что долго, где непонятно. Где-то много текста и надо одну фразу оставить. Как с Чеховым, который посмотрел прогон «Трех сестер», там был монолог о супружестве, Андрей его произносит, и Чехов говорит: «Давайте оставим „Жена есть жена“». Вместо какого-то размышления.

Конечно, что-то ценное, что раз за разом трогает или смешит, не вырежешь. Вырежешь только то, к чему нейтрален, что не увлекает. То, что держит внимание, резать не будешь никогда. Если ты можешь вырезать все, значит, это все никуда не годится.

Я нетерпим к своим ошибкам

Из самого трудного в кино я бы выделил два аспекта. Аспект номер один: из-за того что режиссер постоянно должен принимать ответственность, делать осознанный выбор, очень расходуется психическая энергия. Он в конце проекта измотан и выжат абсолютно. И нужно найти ресурсы и источники возобновления – и ежедневного, на уровне витаминов каких-то, и интеллектуально и эмоционально восстанавливаться, и в конце работы добирать, возвращать эту энергию. Невозможно все контролировать, необходимо делать базовые точки выбора – это очень сложно.

Работа в кино может сломать и опытного человека. А с неопытным там все что угодно может произойти. Можно получить мощнейшую травму, увечье психическое на этой работе. Это связано с тем ресурсом, которым управляешь людьми. Можно челюсть сломать, фигурально выражаясь, если тебя группа не будет слушать. Кроме некоего лидерства требуется такая совокупность качеств, которая редко встречается. Это не просто лидерство, а лидерство и идеологическое, и психологическое, эмоциональное, и авторитет.

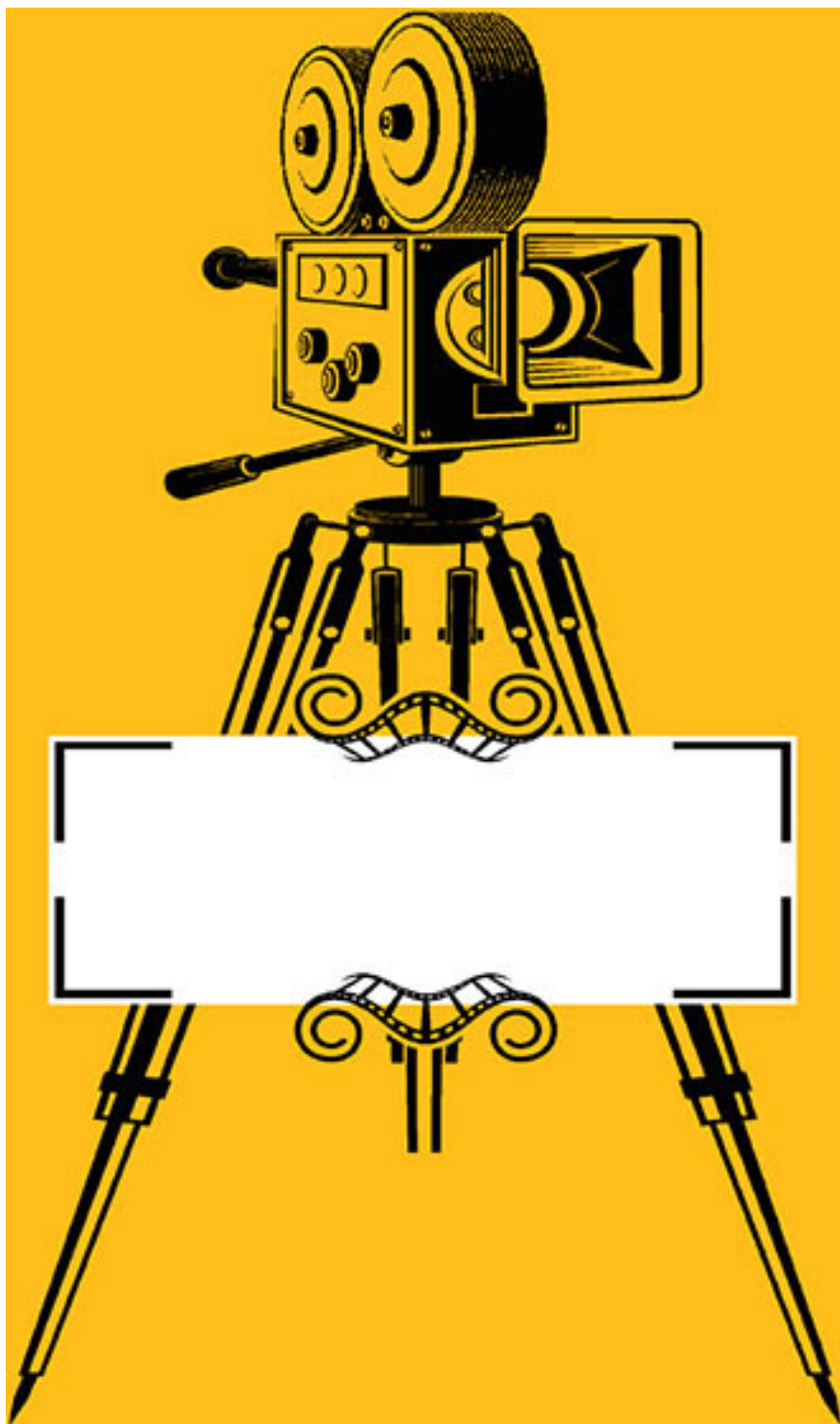
Очень трудно начинающему режиссеру. Ведь режиссер – это как бы руководитель, у него должен быть авторитет, а он только начинает, и как этот авторитет получить? Я всегда знал очень много, я эрудирован и мог вовремя продемонстрировать это. Например, по какому-то вопросу рассказать историю из жизни Станиславского артистам. Расскажешь им про Станиславского интересно, а они: «О! Знает!» Здесь и трюкачество своеобразное, конечно. Но я эти истории действительно знаю, не придумываю. Занимался Станиславским, прочел полное собрание его работ, и не один раз, переписку его с Немировичем, и в доме-музее много раз был. Поэтому если заходит вопрос о системе Станиславского, то я могу лекцию прочитать. Психическая энергия – трудно восполняемый, но легко растрачиваемый ресурс.

А второй аспект – это боль ошибок. Постоянно, кроме, пожалуй, того момента, когда пишешь, находишься в публичном пространстве. И когда снимаешь, когда монтируешь или показываешь, то обратная связь может иметь очень травматичный характер. С одной стороны, можно чисто психологически кончиться, а можно получить еще и травму от обратной связи. И необходимо быть готовым это воспринимать, и самому надо быть чуть более критичным к себе, чем все остальные. Тогда их критика покажется не такой болезненной, если до этого себя за это покритиковал и свою ошибку нашел.

Меня, например, критика оставляет более или менее равнодушным, потому что я гораздо более нетерпим к своим ошибкам и мучаюсь над ними гораздо сильнее и точнее, мне кажется, профессиональнее, чем кто-то мне может указать. Меня можно за что-то ругать, я знаю, что вот в этой сцене неправильно вот это сделано, просто неправильно. И если по первому слою меня ругают, то меня это вообще не трогает. То есть еще надо попасть в настоящую проблему: почему в реальности, например, эта сцена не работает? Там есть конкретный ответ, а все остальное – это шум.

Поэтому и за здоровьем надо следить, вкладывать в себя физиологически и психологически, и ритуалы должны быть какие-то, и гигиена труда, чтобы иметь силы создать, что задумано.

Валерий Тодоровский
«Главное качество режиссера – это талант»



С детства жил на киностудии

Я родился в киносемье и с детства практически жил на киностудии, потому у меня не было момента внезапного открытия кино. Знал, что это будни, и, как любой мальчик, подражал своему папе. Когда я приходил в детстве на Одесскую киностудию и видел, что папа снимает фильм и он там главный, конечно, хотел быть как отец. Лет в пять или в семь решил, что надо быть кинорежиссером, потому что кем еще можно быть? Думаю, если бы мой папа был капитаном дальнего плавания, что в Одессе очень распространенная история, то я хотел бы стать капитаном дальнего плавания.

С этим ощущением, что я буду кинорежиссером, жил долгое время. Но реальное прояснение в мозгах у меня наступило, когда я вышел снимать свой первый фильм «Катафалк». Пришел с утра на первый съемочный день, у меня сидела Вия Артмане, которая играла одну из главных ролей, и группа. Вдруг я понял, что сейчас мне надо что-то говорить им всем, принимать какие-то решения, а я ничего про это не знаю, не понимаю, потому что не знаю технологий и какие бывают объективы. Я не знал вообще ничего. Стоял вопрос: «Как вообще к этому подходить?» Это все равно, как если бы я всю жизнь собирался быть гонщиком на велосипеде, но первый раз сел на велосипед в возрасте двадцати восьми лет, не зная, как крутить педали, тормозить, разгоняться, поворачивать. И только тогда у меня произошел момент осознания даже не профессии, а вообще этой сферы деятельности, мира кино. Дальше был вопрос очень простой – это либо дано, либо нет.

Я учился во ВГИКе с 1979 по 1984 годы. Тогда не было видео и не было доступа вообще к мировому кинематографу. Нас начали потихоньку вывозить в Госфильмофонд раз в полгода, показывать какие-то фильмы, в том числе классические, например «Крестный отец». Мир, в котором я жил, – это лучшее советское кино конца 60–70-х годов прошлого века: Кира Муратова, Глеб Панфилов, Лариса Шепитько, Элем Климов. Вот этот мир советского грандиозного кино, абсолютно выдающегося, странным образом потом у меня слившийся с американским кино 1970-х годов, которое тогда я начал потихоньку открывать. Фрэнсис Форд Coppola, Мартин Скорсезе, Хэл Эшби – режиссеры, которые делали такой честный американский социальный реализм. И как-то у меня все это сплелось – наши мощные и эти мощные. Параллельно еще я застал тогда кусок великого итальянского кино: Феллини, Антониони, Висконти, но они на меня не действовали так. Я восхищался, но не было ощущения, что это мое. Вот «Крестный отец» или «Кабаре» – мое. И одновременно с этим «Долгие проводы». На этих фильмах вырос, они меня сформировали.

Это, кстати, для меня большая проблема, потому что киномир сейчас разделился на арт-хаус и коммерческое кино. Те фильмы, которые я люблю, которые пытаюсь делать, не относятся ни туда, ни сюда. Как говорят американцы, общаясь со сценаристами, если бы сегодня пришел молодой Скорсезе и принес бы фильм «Таксист», его не запустила бы ни одна студия, ни один продюсер. Сегодня такой фильм не стали бы делать. Если бы очень повезло, то он мог бы сделать сериал для HBO или Netflix. Проблема в том, что, на мой взгляд, это и есть кино. Такие фильмы, как «Таксист», не снимают больше.

Режиссура – по-своему мистическая профессия

Режиссер кино – профессия глобальная, которую труднее всего зафиксировать словами. Друзья моего детства говорили, когда я в школе учился: «Хорошо, сценарист пишет сценарий, оператор снимает на камеру, актер играет, а что делает режиссер?» Может ли сыграть оркестр без дирижера? Если это очень хорошие музыканты, может. Я видел в своей жизни фильмы, которые у меня на глазах снимались без режиссера. То есть был номинальный режиссер, но практически его не было. Должен вам сказать, что среди этих фильмов было несколько очень нестыдных. Это не то что хорошие фильмы, но нестыдные, достойные. Там был классный оператор, артисты сами прекрасно разводили все и понимали, горели ролью, поэтому вкладывались в это. И получался очень достойный фильм. Один из них даже призы получал. Там просто не было режиссера: он пил кофе, сидел в буфете и не участвовал в этом. К чему я сейчас это все веду? К тому, что я не знаю, как это происходит, в какой момент человек осознает, что он режиссер, и главное, в какой момент остальные окружающие люди признают в нем режиссера. Это очень специфическая, по-своему мистическая профессия, где все создано для того, чтобы помешать и не дать сделать кино, а режиссер должен его сотворить и сохранить при этом лицо, и потом под этим подписаться со словами, что да – это именно то, что хотел.

Главное качество режиссера – это талант. Поэт Михаил Светлов, известный своими афоризмами, писал, что, как ни странно, нужен талант, чтобы писать стихи. Добавлю: нет качеств, которые помогут, если нет таланта. Но есть множество тех, что могут помешать реализовать его.

Например, лень, неадекватность, трусость, страх. Страх – это самая тонкая в этой профессии штука: если у тебя совсем нет страха, можно впасть в самолюбование и стать смешным и нелепым. Картины, сделанные нарциссами, – это тяжелый случай. С другой стороны, если страх поработил и его слишком много, то тоже ничего не снимешь, потому что будешь парализован им. Есть миллион моментов и состояний, которые могут не дать реализовать тот или иной талант. Но чтобы что-то сделать, он, безусловно, нужен. Я видел людей умных, образованных, блистательных, у которых было все, кроме него. Они снимали очень слабые фильмы. На съемочной площадке у такого человека увидите страшный обман: он потрясающе рассуждает, интересно говорит, все знает, все понимает, профессионально подкован, вся группа ходит открыв рот, его заворуженно слушают, как гуру. Потом смотришь фильм и думаешь: как этот человек может снять такую ерунду?

Если есть талант, то тогда надо пробиваться через все, что мешает. Мешать пытаются всё и все. Талантливый человек должен договориться с человечеством, со Вселенной, чтобы все дало возможность кино снять. Нужно договориться с группой, с людьми, с начальством, с продюсером, с государством, даже с погодой, с природой, с железными рельсами, чтобы они не скрипели, и с идиотами, которые окружают. Необходимо договориться с артистами, которые читают сценарий и не понимают, что там написано, и хотят чего-то другого. Но если есть талант – все сделаешь.

Режиссер – прекрасная профессия: сидишь и выбираешь

Не помню в своей жизни ситуации, чтобы я взял в руки сценарий и им зачитался. Обычно сценарии рождаются так или иначе с моим участием. Либо я сам писал сценарий когда-то, либо был соавтором, либо участвовал как продюсер. Возникает идея, начинаешь над ней работать. Иногда проходят годы, пока это пишется. И к моменту, когда надо снимать, я с этим сценарием прожил жизнь. Но момента сюрприза: «Боже! Я всю жизнь мечтал об этом сценарии!», такого не было. Не хочу плохого сказать о сценаристах, как обычно это делают. Просто не складывалось, и у меня такой ситуации не было. Я интегрирован в сценарий с самого начала, от идеи. Потом с ним живу-живу-живу, и, если повезло, это плавно перетекает потом в съемки.

Второй человек после режиссера в съемочном процессе – оператор. Есть главный человек – это сценарист, без которого все бессмысленно. Но если говорить про конкретно съемочный процесс, про этот ремесленный момент, когда люди собрались и снимают фильм, то, конечно, оператор. Он – глаза и вся технология, то есть он понимает, куда поставить камеру, если, например, человек сидит и разговаривает в машине. Он знает, что камеру надо прикрутить здесь и так. По-настоящему хороший оператор кроме света, цвета и технологии знает сценарий, у него есть видение, которое он согласовывает с режиссером и предлагает ему интересное.

Не претендую на то, что я знаю про фильм все. Что-то главное – да. Но, например, хороший, по-настоящему большой художник лучше меня знает, какой письменный стол должен стоять у этого персонажа и что должно на нем лежать. Какие штаны должны быть на герое надеты – это лучше меня знает художник по костюмам, если это реально очень талантливый человек, не халтурщик. Доверяю людям все это, оставляя за собой право вето в тех случаях, когда я вижу – это однозначно не туда. Если я смотрю – и нет, в этих штанах он ходить не будет. Потому что это не в его характере. Но если художник со мной на одной волне и мы понимаем друг друга, то он на девяносто пять процентов знает точно, какие штаны надеть на героя, потому что мы с самого начала договорились. Есть вещи, которые люди знают и умеют делать лучше меня. Настоящий хороший оператор Рома Васьянов лучше меня придумывает, куда поставить камеру, потому что в этом его большой талант. К этому у меня нет большого таланта. Рома как-то сказал: «А что, режиссер – прекрасная профессия: сидишь и выбираешь». Да, приходят и говорят: «Вот это или это?» Режиссер говорит: «Это». Тот стол или этот? Тот. Та лампа или эта? Эта. Хорошо, пошли поставили. Проблема в том, что надо правильно выбрать, потому что если выбор неправильный, то потом получится какой-то бред. Но это не сверхконтроль. Есть режиссеры, которые говорят: «Нет, камера стоит вот тут, нет, надо вот так». Хорошо, если это принципиальный вопрос, – тогда да. Но если каждую секунду он хочет контролировать, то это не значит, что в результате у него получится хорошо. Если у режиссера, например, оператор Кричман, то надо дать ему решить, как поставить камеру, он, может быть, видит лучше.

Это тоже качество, необходимое режиссеру: должен доверять максимально людям, с которыми работает, обладая при этом некими границами, чтобы они тебя не сожрали. Если чрезмерно доверять, то в какой-то момент они начнут снимать свой фильм, а режиссер теряет нить того, что происходит. Но как опередить, где эти границы? Только дар; если он есть, то режиссер скажет: «Стоп-стоп-стоп», а если нет, то можно провалиться в черную дыру и обнаружить, что какой-то фильм снимается, а режиссер к нему не имеет никакого отношения.

В кино каждый профессионал – дикий эгоист. Звуковики считают, что самое главное – это звук, и они вынесут мозг всем, потому что надо записать так, чтобы здесь петличка была. Художники по костюмам считают, что самое важное – это костюмы. И это правильно, потому что это их жизнь. Но при этом надо сделать так, чтобы они все вместе в команде работали на лучший результат. Для этого и нужен режиссер. Как тот дирижер, который собирает хороших

музыкантов. Они и без него сыграют, конечно, но в какой-то момент могут друг другу мешать, если каждый будет считать, что его партия главнее.

Все необходимые режиссеру качества нельзя сформулировать. Нельзя сказать: надо сделать так, и тогда все получится. Никто не знает, как делать. Но режиссер не устраивает переговоры. Он говорит: «Нет, будет так». Однако надо так это сказать и так себя повести, чтобы у человека при этом было ощущение, что он востребован, что его талант расцветает. Режиссер должен рулить процессом.

Главное в работе с артистами – правильно их выбрать

При работе с актерами нельзя заставлять их делать то, что им неорганично. Кто будет на экране – ты или он? Играть будет он. Нужно создать ситуацию, при которой ему в этой роли будет комфортно. Иначе он не сможет хорошо сыграть. Не надо ставить ему те рамки, те условия, те обстоятельства, в которых ему тяжело, плохо. Если ему в роли некомфортно, то либо режиссер взял не того артиста, либо он его природу насилует. Артистам надо доверять, давать им много свободы и вмешиваться только в тех случаях, когда их вдруг понесет не туда. Хороший артист сделает все и без тебя. От режиссера зависят нюансы. Актер может гениально сыграть или немножко неточно, сыграть потрясающе, но не то, что хотелось бы.

Поэтому режиссер вносит свои коррективы. Но нельзя заставлять. Недопустимо прийти и сказать: «Нет, дружок, ты будешь делать так, как я тебе скажу», если это для него неорганично и неестественно. Большая ошибка – вымучивать из артистов то, чего они не могут, не хотят, не любят, что у них не получается. Я сталкивался с таким, видел такое. Артисты ненавидят подобное. Это недоверие и большая ошибка. Хороший артист отличается от плохого тем, что у него утонченное чувство правды. И когда его природу начинают насиловать и тащить в какую-то умозрительность, он начинает сопротивляться. Надо на чувство актера полагаться.

Самое важное, что можно по работе с артистами сказать: главная задача – правильно их выбрать. И это большая проблема. Если выбрал правильно и не ошибся, то, в общем, семьдесят процентов дела сделано. Остальные тридцать – возможность пообщаться, порепетировать, пожить в этой шкуре и чуть-чуть подправить, если артиста понесло не туда.

У меня было в жизни пару раз, что взял артиста и вдруг через какое-то время понял свою ошибку, но было поздно. Съемки шли полным ходом. Страшное ощущение, когда изменить ничего нельзя, потому что остановить работу над фильмом, поменять артиста и снимать все заново невозможно. Ни по деньгам не могли себе позволить, ни по другим причинам. Значит, надо как-то доснять и спасти ситуацию. Если взял не того артиста, это начинает выражаться в какой-то момент во всем. Вдруг видишь, что все не то: не так улыбается, не так смеется, не так реагирует. В какой-то момент начинаешь его не любить, а это очень страшно. Артиста надо любить. В идеале надо его обожать. А он чувствует, что его не любят, и начинает раздражаться. Зажимается в ответ, напрягается, и все перестает получаться.

Вина в этой ситуации, конечно, лежит на режиссере. Он ошибся. В моей жизни было два таких случая. Это была мучительная история, но мне пришлось эту чашу выпить до дна. Спасаться как-то, выкручиваться, придумывать что-то. Очень важно понять, что проблема моя.

Раз этого артиста взял, значит, мне казалось, что он именно тот. В какой-то момент я был доволен, думал, что он правильный, хороший, а потом начали снимать фильм. На второй, третий, пятый день вдруг вижу, что что-то не то. Начинаю с этим артистом разговаривать и понимаю, что проблема не в том, что он что-то не то сыграл, и не в том, что я ему что-то не то сказал, а в том, что он не годится на эту роль. Роль – это как пиджак. Вы купили пиджак, он вам понравился. Вы встали в примерочную и очень понравились себе в этом пиджаке. Начинаете носить и вдруг чувствуете, что он жмет, давит в плечах, мешает. Перешить нельзя. Нужен другой пиджак. Не то что пиджак плохой – он просто не ваш. Так и здесь: позвал артиста на роль, и поначалу казалось, что это очень хорошее совпадение, а потом смотришь, что пиджак не сидит, – это не его роль. В этот момент начинаешь перекраивать, перешивать. Иногда переписывать роль под него, и артиста как-то пытаешься подстроить под роль тоже. Приходится искать какие-то компромиссы, но это мучительное, страшное состояние.

Помню, очень много лет назад меня познакомили в Париже с продюсером Сержем Зильберманом. Меня привели в его офис. У него там «Оскары», «Оскары», «Оскары» стояли и «Пальмовые ветви». Человек работал с Бунюэлем, с Курсовой. Такой элитный был продюсер,

только со знаменитыми режиссерами работал. Мы сидели в офисе, потом вышли в кафе на улице, и Серж мне рассказывал, какая у него была ситуация: «В один момент я занимаюсь только одним фильмом. Понимаешь, снимает сейчас Бунюэль, вот с ним и работаю. В этот момент пишутся какие-то сценарии, но работаю я только с одним».

И он рассказал – не помню, на какой это было картине, – что к нему в какой-то момент пришел Бунюэль и сообщил: «Серж, мы сняли полфильма, я не люблю актрису». Они пошли, поговорили, посмотрели материал, и Серж сказал режиссеру: «Меняй актрису». Сменили актрису и заново сняли полфильма с другой. Это было с Бунюэлем. Все ошибаются, но надо еще иметь такого продюсера, который пойдет на такие огромные траты.

У меня не было возможности сменить, и я тянул эту ляжку. Самые большие проблемы с артистами возникают, если в них ошибся. Все остальные проблемы решаемые, несмотря на то что есть живые характеры, конфликтные люди и масса проблем. Но если этот артист на своем месте, то в целом все будет в порядке.

Я кабинетный режиссер

Режиссеры делятся на две категории. Первая – это режиссеры-полководцы. Такой режиссер – любитель съемок. Толпы, железо, массовка, а он сидит, кричит в мегафон, рулит этим процессом, кайфует от толпы, от людей, от того, что он сейчас создает что-то с нуля. Вторая категория – режиссеры кабинетные. Это те, которые мучительно переживают процесс съемки, потом садятся и наслаждаются в монтажной.

Я себя отношу к кабинетным режиссерам. Съемки воспринимаю как ад, но неизбежный, потому что если не снять, то нечего будет монтировать. Надо съемки пережить, прожить. Последние годы я как-то научился съемкам минимально радоваться.

Но поначалу, помню, ехал, как на каторгу. Каждое утро, выезжая на съемки, мечтал, чтобы сейчас что-нибудь сломалось, случилось, чтобы только туда не ехать. Наверное, потому, что мучительно принимать в нечеловеческих условиях судьбоносные решения, которые никогда не сможешь изменить. Как снимешь сейчас, сегодня, в плохом состоянии, с головной болью и артистами плохими, такой и будет фильм.

Не сможешь потом прийти, как в театре. Можно играть пятьсот раз спектакль и каждый раз его менять. Можешь артистов заменить, по-другому сделать сцену. В кино все решаешь навсегда. Ощущение, что сейчас приду и надо будет решать, на меня очень давило. Сейчас я потихоньку начал привыкать к этому состоянию. Мне не так мучительно, как раньше.

Если говорить про кайф чистый, то это – монтажная. Этот процесс тоже бывает мучительным, потому что сидишь и кусаешь локти, думаешь: почему я не снял так, почему не сделал иначе. Когда говорю, что монтажная – кайф, то имею в виду, что здесь максимально все зависит от тебя. Можешь брать разные дубли, менять, переделывать, переставлять, и не зависишь от погоды, от толпы, от железа, от электричества и от всего остального. Да, я такой кабинетный режиссер, мне дайте возможность сидеть и монтировать.

Самый тяжелый по монтажу фильм был совсем недавно, он называется «Большой», про балетную школу. Там я стал заложником классической истории, попал как мальчик, что называется. Сценарий был очень длинный. Когда мы запускались в съемки, я подумал: что-то надо бы сделать с ним. Но решил его не кромсать: сниму и потом пойму. В итоге я снял фильм так, что он шел больше трех часов. А так как действие происходило в нескольких временах – детство, отрочество, юность, – я вдруг столкнулся с ситуацией, что не могу его сделать радикально короче без серьезных потерь, а сделать его короче надо было. Это был самый изнурительный и тяжелый в моей жизни монтаж. В итоге просидел, наверное, год или около того. Обычно все-таки монтаж мне дается легче.

У меня есть самый мой классический случай с монтажом, счастливый случай. Фильм «Любовник» у меня был смонтирован за пять дней. Почему? Я его снимал так. С самого начала понимал, что буду снимать крайне лаконичный фильм. На общем плане герой вошел, сказал, я даже не делал крупнее. Мне хотелось вот такой сделать почти японский фильм. С минимальным количеством суеты и монтажных склеек. В итоге такой и снял. Это был, конечно, риск, потому что фильм мог оказаться в итоге скучным и монотонным, но я пошел на этот риск. А когда сел монтировать, то смонтировал его за три дня, потому что просто взял и подклеил сцену к сцене. Потом подумал еще два дня, выкинул два эпизода лишних, и все. Фильм был смонтирован. Там не было вариантов. Его надо было просто склеить, и все.

Я не страдаю от режиссерской болезни обожания своего материала. Не трясусь над ним, легко вырезаю, избавляюсь, в том числе и от очень важных, даже чуть ли не главных сцен фильма, если понимаю, что это пойдет на пользу всей картине в целом. Поэтому мне не нужен посторонний человек, который безжалостной рукой пройдет. В ситуации с «Большим» проблема была не столько в том, чтобы сократить, сколько в том, как заново придумать конструк-

цию. Потому что получалось, что надо было придумать новый фильм. Как это сделать? Со мной работал Алексей Бобров – мой монтажер, очень толковый, и мы вместе сидели и придумывали. Посторонний глаз все-таки чаще всего нужен людям, которые с трудом расстаются с чем-то. Я этим абсолютно точно не страдаю. Мне легко избавляться от лишнего.

Свой фильм «Одесса», практически готовый, взял в какой-то момент, посмотрел, отрезал один из главных эпизодов и увидел, что стало лучше. Притом что это очень хороший эпизод, с замечательной актерской работой и мучительно снимавшийся, но я понял, что без него все будет лучше.

Я не пересматриваю свои фильмы

Когда картину закончил, теряю к ней интерес. А дальше, через десять лет, может произойти случайно так, что я увижу фильм по телевизору. Смотрю на него, как будто он чужой и ко мне отношения никакого не имеет. В этот момент вдруг начинаю видеть все белые нитки и все, что там было. И думаю: ну как я мог в свое время не обратить внимания, не увидеть этого, не сделать, не вырезать то, не склеить так, а не этак? Но, к сожалению, поздно. Это то самое, о чем я говорил. Кинорежиссура – стрессовый вид деятельности, когда решения принимаются один раз. В этом вся проблема. Если бы кинорежиссер мог снять сцену, зная, что ее через месяц переснимет, подумав, взвесив, посмотрит и переснимет, то это была бы другая профессия, другая психология. Для этого требовались бы другие качества человеческие и профессиональные. Но ты должен прийти и сделать сейчас, без права изменить. Для некоторых людей это невыносимая тяжесть – способность принимать решения правильные здесь и сейчас, в эту конкретную секунду.

Профессия кинорежиссера по стрессу соизмерима с профессией летчика-испытателя. Летишь на незнакомом аппарате, и любое движение и решение неточное приводит к катастрофе. С этим невозможно бороться, с этим просто живешь. Очень многие, заканчивая съемочный день, достают бутылку, садятся и выпивают по сто граммов. Если вспомнить, что смена длится официально 12 часов, но в реальности с переработками часто 14, я не говорю про какие-то экстремальные случаи, когда люди и по 20 часов снимают. Так что ежедневно по 14 часов находишься вот в этом напряжении.

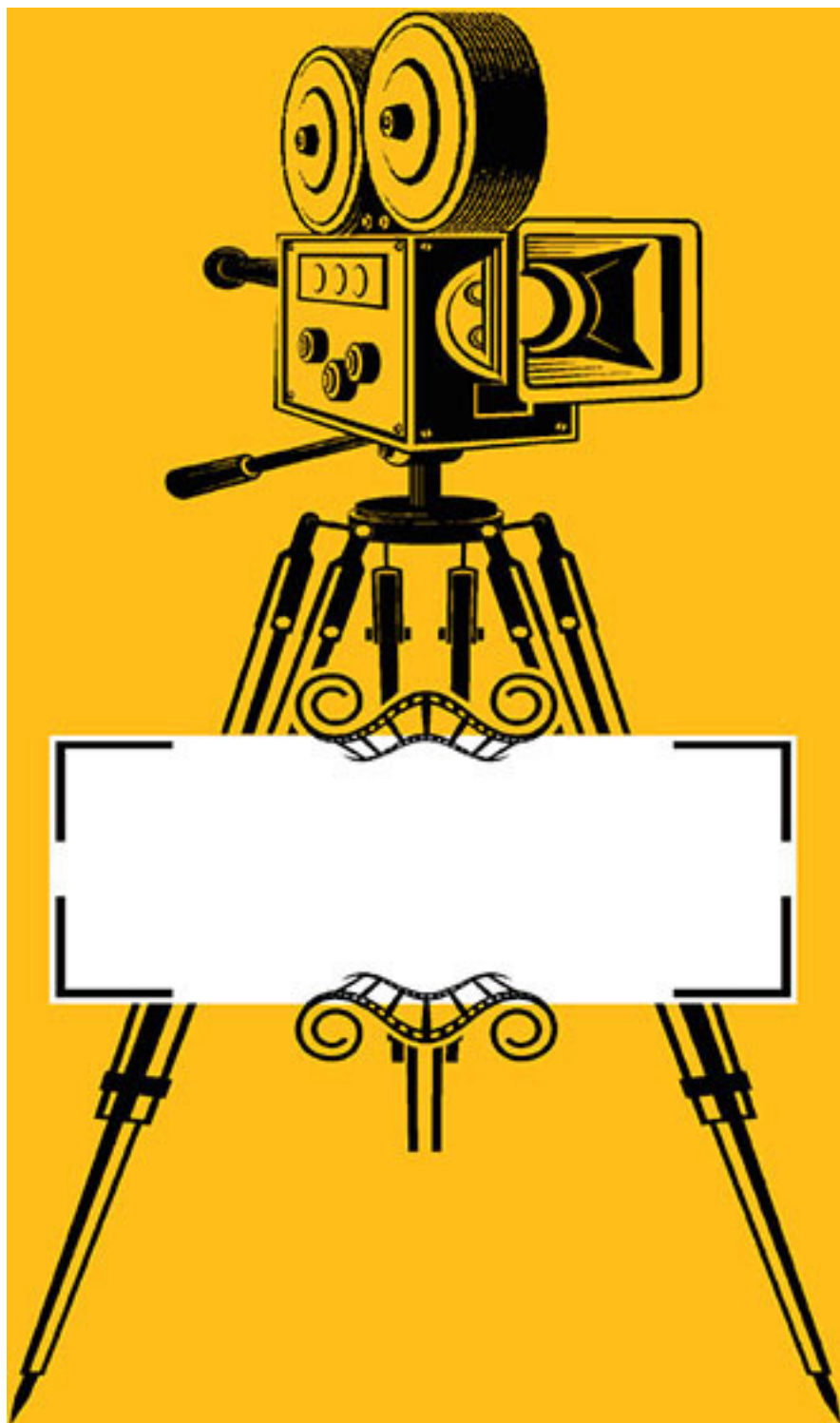
Телевидение – это спасение

В отношении жанров я достаточно всеяден, но понял про себя какие-то вещи. Думаю, что непригоден к экшену. Не очень люблю эти фильмы, не очень охотно их смотрю и не думаю, что я обладаю талантом это снимать. Я не знаю, как это делать. Наверное, не смог бы сделать комедию. То есть мог бы сделать, но какую-то, скорее, псевдокомедию – драму, но с юмором. Чистую комедию, настоящую, как Гайдай делал, например «Кавказскую пленницу», я бы не смог. Я реально не знаю, как это делается. Как сделать так, чтобы это смешно и не идиотски, а уместно. Мы сейчас пересмотрели его творчество и поняли, что он был гений.

Думаю, что мне было бы очень интересно снять однажды какой-нибудь сай-фай, мощную человеческую историю, которая происходила бы в каких-то других мирах. Это для меня очень привлекательно, и я не прикасался пока к этому жанру. Среди жанровых вещей у меня есть такая редкая медаль в петличке, очень редкая, – мюзикл. Один американский продюсер на студии «Парамаунт», посмотрев фильм «Стиляги», мне сказал: «Чувак, ты попал в очень закрытый клуб. В мире режиссеров, снявших мюзикл, по пальцам могу посчитать удачную работу, которая состоялась. Десять человек таких в мире». И добавил: «Это та самая цель. Ты будешь умирать и можешь внукам своим сказать – я сделал мюзикл, дети, учтите».

Сериал, телевидение – это спасение. Большинство моих идей, которые я вынашиваю, наверное, сериал. Потому что драма как жанр в кинотеатрах не востребована. А я хочу драму. Что делать? Значит, надо сериал снимать.

Борис Хлебников
«Не бояться сделать плохо – это очень правильно»



Мне всегда нравилось просто смотреть кино

Я собирался поступать на биологический факультет. Параллельно был киноманом, ходил в Музей кино каждый день и по два-три фильма смотрел, иногда пять, но почему-то по инерции думал, что должен заниматься биологией. Даже поступил в институт, отучился полгода, но в тот момент понял, что это точно не то. И сразу ушел оттуда поступать на киноведческий. Почему туда? Потому что там самый маленький был конкурс, я знал про кино, много смотрел, и меня взяли.

Мне всегда нравилось кино просто смотреть. Больше всего раз я смотрел первую часть «Крепкого орешка». Раз двадцать точно. Я как раз попал в то время, когда только-только все открылось и валом покатили все эти ретроспективы, запрещенные фильмы. И Москва была наполнена этими фильмами, все шло в Музей кино, в «Ударнике», еще где-то. Шли толпы народа на это все. В тот момент для меня главным режиссером был Висконти: «Невинный», «Рокко и его братья», «Семейный портрет в интерьере». На тот момент он производил на меня какое-то большое впечатление. Сейчас боюсь смотреть, пробовал – не получилось, так же с Гринуэем и Антониони. Не боюсь только «Рокко и его братья» пересматривать. Я думаю, что с ними точно ничего не могло случиться.

Антониони, Тарковский – это было актуальное, современное искусство. Оно как раз имеет эффект быстрого устаревания. Это довольно частая вещь, происходящая с современным искусством. Долговечность – не признак хорошего или плохого фильма. Условно говоря, есть автомобильный завод, который выпускает машины. Но при заводе должно быть конструкторское бюро, экспериментальное. И вот эти экспериментаторы делают какие-то парадоксальные, странные вещи. Так вот Антониони, Тарковский занимаются разработкой киноязыка, они двигают этот язык вперед, и потом все этим пользуются. Но они этому языку придают слишком много значения, они заняты формой. И то, что было модным, становится немодным, а форма «забывает» содержательную часть, и что-то меняется в этой истории. Но при этом люди делают потрясающие вещи. Я их не обесцениваю.

Нельзя идти за идеей и замыслом, иначе получится мертвечина

Я никогда не делал чужих историй, мы всегда вместе придумываем с Наташей Мещаниновой и с Сашей Родионовым. Какая-то идея возникала, мы начинали ее разрабатывать, получалось совершенно другое. Хотели одно, а в результате абсолютно другое и по жанру, и по всему. Но это всегда была какая-то общая штука, я ее постепенно присваиваю, пока мы ее пишем. На ТВ пришел делать ситком и понял, что, к сожалению, не могу ничего, кроме реализма, делать. И он очень сильно влип в среду, социум. Я очень социально и документально устроенный человек, и, даже не желая этого, куда-то какой-то контекст начинаю вводить. Даже если это может навредить. Не могу вырваться из этого. Не говорю, что это какое-то преимущество.

Когда работаю с соавтором, сам никогда не пишу. Я не умею писать диалоги, вообще. Они у меня не получаются. Если напишу, то отвратительные, прямолинейные, долгие. Потому мы обычно просто очень много разговариваем, потом начинаем собирать документальный материал, общаемся с людьми, много берем каких-то интервью или сами ездим, смотрим какие-то ролики. Собираем большой-большой материал. Потом придумываем структуру. После этого я отпускаю на долгое время сценариста, и появляется первый вариант сценария. Вместе мы обычно понимаем, что он плохой. Начинаем его переписывать. Мы начинаем что-то переставлять местами, делаем карточки по сценам, передвигаем, что-то выкидываем. Я ничего не знаю про трехактную систему, которую на сценарном преподают, про поворотные пункты. У меня образования такого нет, я этого не знаю. Поэтому мы на ощупь все делаем.

Для меня ужасно важно, чтобы была какая-то идея. Например, про моряков и предательство, действие, которое будет происходить в мужском замкнутом коллективе, как в армии, только на рыболовецком судне, условно говоря. Но самое важное для меня – не держаться за идеи, которые есть. Фильм «Долгая счастливая жизнь» – как мы придумали, так и сделали, и он получился, на мой взгляд, инвалидом. Была какая-то идея, было раздражение, была агрессия, хотелось сказать что-то, но получилось совершенно не то. Если бы я не был таким слепым, то мог бы рассказать пять историй, которые ровно про то же самое, только намного увлекательнее, интереснее и живее. Нам люди это рассказывали, и можно было поплыть за ними в ту сторону.

Саша Родионов написал замечательный, на мой взгляд, сценарий, правда здорово. Испортил его я тем, что все время толкал Сашу не в ту сторону. Я все время вспоминал Сашины слова, он сказал про сценарий где-то на лекции очень точную, на мой взгляд, мысль: «Когда пишешь сценарий, нельзя быть влюбленным в своего персонажа и нельзя ненавидеть его». Это очень точно, влюбленность и ненависть – это две вещи, когда ты слепой. Ты либо обожаешь этого человека и не видишь его в объеме, либо ненавидишь и точно так же не видишь его в объеме. И только когда эти два чувства проходят, начинаешь человека видеть со всеми подробностями. Вот тогда его можно описывать. Я в тот момент был невероятно социально рассержен. Все это политическое возмущение я сделал плакатно. И когда это сделал, то ощутил, что так не надо. Фильм – это не поле, чтобы выходить и ругаться.

С «Сумасшедшей помощью» получилось наоборот. Была просто идея снять комедию, где Евгений Сытый играл бы главную роль. Я с ним тогда только познакомился и просто обожал его как актера, и сейчас обожаю. Хотел снять его в главной роли в комедии, где белорусский трудовой мигрант будет ходить по Москве. Думал, что смешно будет. Но дальше нас куда-то потащило, и мне было ужасно интересно это делать.

Так же с «Аритмией» было. Сначала был заказ телеканала ТНТ, просили нас написать комедию выходного дня. У меня как раз знакомая разводилась, а они проплатили квартиру с мужем на три месяца вперед. И я предложил такой сюжет: разводится пара, у них пропла-

чена квартира, денег нет, и они решили жить в одной квартире, ссорятся, ссорятся и в конце мирятся, по американской схеме.

На ТВ были страшно рады. Мы так и начали писать. Кто-то из нас спросил: а кем они будут по профессии? Я сказал: ну, не знаю, пусть медиками. Дальше мы пошли все это изучать, и у нас перестала получаться комедия, потому что захотелось показать реформы того, сего, пятого, десятого. Это перечеркнуло абсолютно все. И потащило в другую сторону. Я уверен, что нельзя идти за идеей и замыслом, потому что получается, на мой взгляд, мертвечина, ведь в этом случае приходится не впускать жизнь в кино, а, наоборот, ее отфильтровывать. Иначе она начинает мешать твоему замыслу, люди начинают не естественно общаться в сцене, а толкать сцену к первоначальному замыслу. И поступки их подчинены не логике персонажей или жизни, а логике замысла.

Есть идея, но дальше надо как-то слушать то, что происходит, потому что это намного интереснее, чем идея. Со мной обычно так. Я абсолютно уверен, что это самое честное отношение к написанию сценария.

Мне страшно каждый раз, когда я иду на съемки

Длинная история в создании фильма только на стадии сценария. Все остальное – моментальная история. На съемках при нынешнем производстве особо рефлексировать невозможно. Семь, восемь, девять сцен в день – это очень много. Мне нужно работать, а о том, чтобы рефлексировать, некогда думать. Шесть-семь сцен в день на «Аритмии» я должен был делать.

Мне всегда страшно каждый раз, когда я иду на съемки. Я обожаю, когда съемки где-то далеко и можно оттянуть тем, что еду на такси час. Я всегда затягиваю первую встречу с первым кадром. Всегда очень страшно. С другой стороны, я в детстве был двоечником и привык что-то недоделывать или, когда что-то не получается, быстро через это перешагивать и не думать, что это что-то ужасное. Поэтому я к кино так же отношусь. Если что-то не получается, я начинаю думать о следующем фильме, но в итоге вроде и получается. Это же не Олимпийские игры, не показательное выступление, чтобы показать, что я так могу. А если стараться быть отличниками все время, то мертвечина начинается.

Идиотская задача – «стараться сделать хороший фильм». Она невыполнима. «Хороший» подразумевает контекст зрителя или, еще хуже, фестиваля, общественного мнения. Я не понимаю задачу – «сделать успешный фестивальное кино». Говоря «делаю авторское кино», все же ищешь адресата, которому хочешь понравиться. Мне кажется, что надо избавляться от боязни сделать плохо. Сделал плохо – иди дальше, осознавая, что сделал плохо. Не обижаться ни на себя, ни на кого, сделать это частью обучения.

То, чего я хотел достичь на режиссерском курсе в Московской школе кино, – это чтобы ребята снимали каждую неделю по этюду. По маленькому фильму, но обязаны делать. И тогда начинается эта история. Если один раз в год сделал маленький фильм и он оказался дерьмом – это трагедия, а если раз в неделю дерьмо делаешь, то это не трагедия – это этап. Студент дальше бежит, и пятый или седьмой фильм точно хороший получится. Это как про педали перестаешь думать вообще, когда ведешь машину, передачи переключаешь. Все работает.

Мне кажется, что система «не бояться сделать плохо» очень правильная. Через комплекс отличника не все переступают, очень много талантливых ребят съехало, они не смогли переступить через то, что их раскритиковали. Ступор – и не могут ничего сделать. Кто-то побарахтался, побарахтался и дальше пошел. И вот у всех, кто дальше пошел, получилось.

Мы однажды сделали с Попогребским документальный фильм, дикий и чудовищный, совсем плохой. И мы что-то вынесли для себя из этого, но провал был невероятный, настоящий. Потом я начал делать игровую короткометражку, и мы с Попогребским ее монтировали вместе. И это тоже была дрянь, но очень полезная: на ней были совершены все, какие только можно, ошибки. Все ошибки были совершены до того, как мы начали снимать «Коктебель». В нем мы тоже совершили гигантское количество ошибок, но нормально это приняли.

Мы сами понимали, когда показывали тот документальный фильм, что люди просто нас жалеют. Злые зрители – это, кстати, хорошо. Ты на них можешь хотя бы обидеться, сказать, что они просто не поняли ничего. Но когда снисходительно вежливо говорят – это ужасно. На премьере я вообще в зале не могу фильм смотреть. Мне все кажется ужасным. И когда говорят что-то хорошее, начинаешь верить в себя, потому что организм настолько истощен, что готов верить в любую липу, чтобы хоть как-то успокоиться. Через какое-то время начинаешь понимать, что это было снисходительное одобрение.

Важно снимать не сцену саму по себе, а сцену внутри фильма

Не верю в перевоплощение в кино. Мне кажется, перевоплощение возможно только в театре. В это разнообразие – «могу сыграть Гамлета и кого угодно еще» – в кино не верю. Если вспомнить советских, российских, международных звезд, звезд своего поколения, то они практически всегда транслируют свое время. Условно говоря, Крючков – 1940-е годы, Рыбников – 1950-е, Баталов – 1960-е, Янковский – 1970–1980-е. Если вы вспомните, то они в совершенно разных ролях делают одно и то же. И это неплохо. Они показывают себя, свою личность, и это очень важно.

Когда делаю пробы, то стараюсь найти человека, похожего по психике, по образу жизни, по привычкам на того персонажа, который мне нужен. И когда максимально удастся найти близких людей, то получается на съемках, что они начинают себя транслировать. Мне не надо им рассказывать, как они должны себя вести, я чуть-чуть подруливаю фактически документальным кино, потому что они играют себя в этих обстоятельствах. И это ужасно интересно. Им это свойственно и очень понятно, они становятся во многом режиссерами своей роли. Я только слежу, чтобы это было в русле общей истории. Огромное количество открытий для меня получается. Они знают больше про это, чем я.

Понятно, что человек все равно должен быть талантливым. Это как у меня есть слух, но я петь не могу. Я не научен это делать. Хороший артист то, что он хочет изобразить, изобразит. А плохой артист, может быть, тоже хочет изобразить, но у него не получается. Это естественно, что артист должен быть талантливым. Еще очень важно, чтобы он был остроумен, с хорошим чувством юмора. Мне кажется, чувство юмора – это первый признак того, что человек умеет смотреть и видеть вещи, их наблюдать, складывать во что-то, делать это смешным, или обаятельным, или похожим. На самом деле мы часто смеемся не потому, что это смешно, а человек просто похоже сделал то, что мы много раз видели.

В работе с актерами не бывает правильных каких-то рецептов. Я не учился на режиссерском факультете, но самые главные курсы режиссерские прошел. Я монтировал фильм о фильме «Сибирский цирюльник», и там было порядка трехсот часов материала, как Михалков общается с актерами, как он с ними репетирует. Невозможно оторваться. Он высокого класса режиссер, понимающий, умеющий управлять процессом, знающий, как сделать так, чтобы артистам было интересно на площадке. У него очень много тактильности. Ему нужно кого-то обязательно взять за руку, кого-то обнять, кому-то что-то на ухо сказать. Насколько гигантским было впечатление, настолько я не мог воспользоваться ничем из этого. Потому что у меня нет такого обаяния, у меня нет такой мужской харизмы, у меня нет того, что действует на людей в его случае. В моем случае все это было бы просто нелепо.

Поэтому я думаю, что каждый режиссер себе придумывает под свой характер, под себя канал общения с актерами. Потому что у каждого своя психика. Тут науки точной нет. Я, например, стараюсь сделать так, чтобы они были сорежиссерами. Очень стараюсь их не задавить, не давать команды. Скорее, задавать им какие-то вопросы, на которые мы вместе отвечали бы. И вместе это придумывали. Мне кажется, что это дает эффект. Стараюсь со всей группой так работать. Оператор тоже в каком-то смысле сорежиссер.

Дело в том, что я много работал подчиненным в разных профессиях и в разных ситуациях. Очень хорошо помню: когда начальник кричит, то начинаешь тупить от растерянности, от страха, от унижения. Просто тупить и работать хуже. У меня не какая-то прекрасная черта моего характера, а, скорее, бизнес-план, потому что всех нужно втаскивать в это дело, тогда все начинают что-то предлагать, думать.

Мое дело – правильным образом объяснить, что не подходит. Важно именно объяснить, а не просто сказать нет или да. Тогда человек понимает логику, почему что-то не так. Тогда получается, что куча людей думает вместе с тобой на площадке. Вместо того чтобы куча людей в страхе пребывала: правильно они сделали или неправильно. Понятно, что это не с каждым человеком работает. Потому очень тщательно набираю группу и работаю почти каждый раз с одними и теми же людьми. Невероятно их люблю.

Вся сонастройка в первые дни происходит. В начале еще не понял логику актеров, логику настроения сцен. Но как только появляются характеры, то у всех происходит одновременно. Актеры начинают понимать, кого они играют. Точно так же с костюмом, с гримом и со мной. Все в одно время в каком-то хаосе существуют, а потом появляется логика, которая начинает работать. Редко когда кто-то ерунду предлагает.

Главное, чтобы актеры играли в одной мере условности, то есть одна половина не играла, как у Германа, а вторая – как у Гайдая. Еще одна важная штука – снимать не сцену саму по себе, а сцену внутри фильма. Когда снимаешь просто сцену, даже прекрасную, то в итоге она не работает, потому что самое главное – это стык: как одна сцена толкает другую, та третью, как они толкаются друг с другом. В стыке сцен самое важное и происходит. И на самом деле на максимуме каждую сцену делать нельзя, надо все время думать: здесь полегче, здесь сильнее, – все время думать о других сценах, когда снимаешь одну.

Так, чтобы все получилось, – у меня никогда такого не было

На монтаж приходишь и всегда недоволен этим материалом – ужасное ощущение, потому что приносишь разбитую какую-то игрушку к монтажёру, и он пытается ее починить. Когда получается процентов шестьдесят по сценарию – это хорошо, потому что очень много разных факторов. Вдруг пошел дождь, быстро стемнело, а мы не успевали. Масса всего, и я что-то упустил. Так, чтобы все получилось, – у меня никогда такого не было. После съемок никуда не денешься – есть все фрагменты. Не можешь ничего добавить, можешь только убавлять и переставлять их местами. Можешь расстраиваться, но это бессмысленно, только время терять.

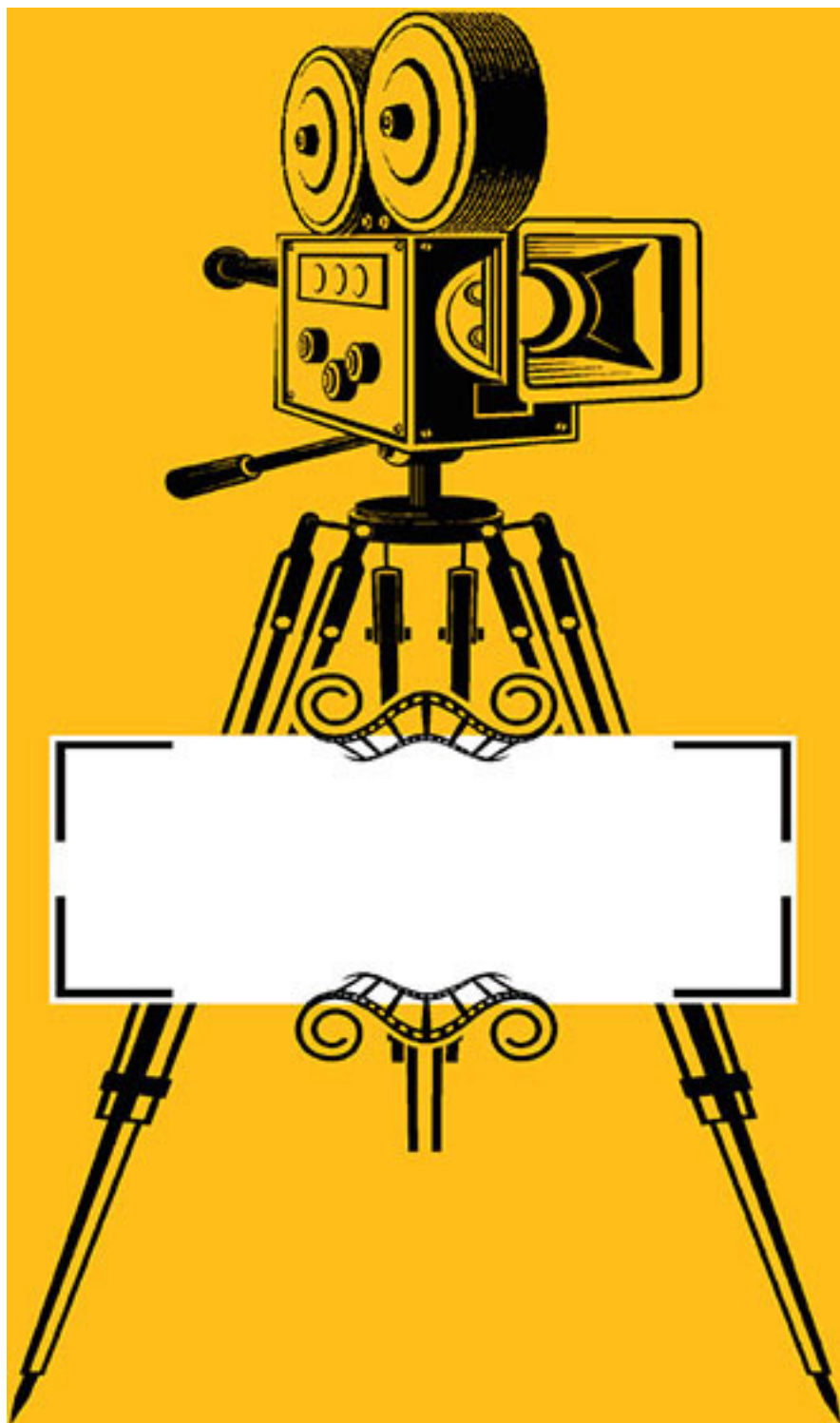
Я стараюсь сидеть с режиссером монтажа раз в неделю, не больше. Он мне показывает сцены, мы их обсуждаем, но самое важное, чтобы мы были в разных местах. Если сидеть вместе, то мы к состоянию тупости и незнанию приходим одновременно. Очень важно приходиться к этой тупости чуть-чуть по-разному, чтобы быть друг другу полезными, потому что, если мы сидим вместе, мы ничего не понимаем одновременно. А так, если у него настал тупик, то я неделю ничего не видел, пришел и как-то – раз! – что-то там предложил. Или наоборот. Но в какой-то момент, когда фильм собирается полностью, наступает все равно это состояние тупости окончательной, когда не понимаешь просто ничего. Иногда помогает – серьезно, без всякой мистики – переставить монитор в другую комнату.

Если все равно ничего не понимаешь, то единственное, что можно сделать, – это позвать друзей. Не коллективные просмотры делать, а по одному начать показывать. Одному, второму, третьему – это чуть-чуть откатывает тебя назад, потому что понимаешь, где получилось то, что ты закладывал, а где не прочиталось никак. Осознаешь, что вообще не работает, и по-новому начинаешь все. Эти показы не для зрителей. Зрителю это странно показывать, на мой взгляд. В фокус-группу я не очень верю, честно вам скажу.

За зрителем можно только следить и не спрашивать ничего. Но в случае, когда показываешь сборку, нужны профессионалы, потому что они смотрят незаконченное кино и видят перспективу того, как можно что-то переделать. Простой зритель все равно смотрит как окончательную работу.

В «Сумасшедшей помощи» было штук тридцать-сорок вариантов монтажа. Сценарий был очень большой, и когда мы фильм собрали, он был почти три часа и не работал. Можно было и три часа оставить, если бы сработал. Но он не работал в такой длине, и нам почти час пришлось сократить. Слышал, что кто-то жалеет вырезать, выбрасывать. Во-первых, я никогда не жалею. Во-вторых, на это есть режиссер монтажа. Ему как раз не надо присутствовать на площадке, чтобы в этот контекст не впадать, для него это просто материал. У него более холодная мысль и трезвый взгляд. Я работаю с Ваней Лебедевым и со своей женой Юлией Баталовой, они либо по отдельности работают, либо вместе. Я доверяю их вкусу. Когда они говорят, что это какая-то фигня, мы спокойно это вырезаем без какой-либо жалости.

Андрей Прошкин
«Режиссер – это человек, который всем завидует»



Понимал, что очень хочу быть в кино

Я режиссерский сынок, поэтому импульсом для выбора этой профессии были мои поездки с отцом в экспедиции, на съемки. Наверное, я влюбился в такую жизнь. Потрясающе в кино то, что нет рутины. Работаешь несколько месяцев, все заканчивается, все рыдают, а потом начинается что-то новое. Такая кочевая жизнь меня чудовищно привлекала.

Я был, наверно, в десятом классе, когда отец из какой-то командировки привез видеомагнитофон. Они только появились тогда. Потом я заболел. Никто не знал, что со мной. У меня недели две была температура сорок, если не больше, и родители совершенно сходили с ума, потому что я лежал недвижимый в жару и они не знали, что вообще делать, и всячески пытались меня развлекать. Отец бегал по каким-то знакомым и доставал видеокассеты. И вот в этом состоянии, где-то между явью и сном, я посмотрел фильм Скорсезе «Таксист». Для шестнадцатилетнего советского мальчика в состоянии полубреда это, конечно, самое то. Поскольку в самой картине тоже сон-явь. Картина на меня произвела невероятное впечатление. Но сказать, что после этого я решил стать режиссером, не могу. Скорее, понимал, что очень хочу быть в кино.

Как многие дети, окончив школу, не имел никакого представления, чем буду заниматься. Вернее, ничем я не хотел заниматься, а хотел выпивать и общаться с друзьями и бегать за девушками. Мне казалось, что в этом и есть смысл жизни, а все остальное – необходимость как-то зарабатывать. Какая-то была легенда, что факультет журналистики – это живое место. С другой стороны, там есть приличное гуманитарное образование, и это может быть хорошей базой. Было понятно, что я гуманитарного направления человек. Вот и пошел туда. Там был творческий конкурс, что-то надо было написать, я даже не помню, каким образом вывернул тему, которая была задана, но в итоге писал про фильм «Таксист». Видимо, мое несложившееся журналистское будущее уже тогда было явно на этих экзаменах.

Я режиссер дописывающий

Не пишу сценарии, но у меня довольно много было случаев, когда сценарии, которые изначально ко мне попадали, за которые я брался, претерпевали существенные изменения. Помню замечательную историю. Первая моя картина «Спартак и Калашников», сценарист Алла Криницына. Продюсеры меня утвердили, сказали, что хорошо, рискнем, возьмем вас. А я вдруг стал говорить о том, что сценарий надо немножко переписать. Я тогда не до конца понимал, как его переписать, но в процессе моего рассказа стало ясно, что переписать надо процентов на сто. Потом прихожу, мне говорят: давай свяжемся с автором. Сажу в предбаннике у продюсера и слышу чудовищный женский крик и мат, доносящийся из кабинета продюсера. Постепенно втягиваю плечи, понимая, что это и есть та самая Алла Криницына. Распахивается дверь, она выходит, продюсер представляет меня: «А вот, кстати, наш режиссер Андрей». Я был просто белого цвета. Надо отдать должное Алле, в состоянии войны мы просуществовали недолго, а, наоборот, очень плодотворно вместе работали и переделывали этот сценарий. Там сохранились какие-то реперные точки, а сюжет был переписан почти весь.

Ко второй моей картине «Игры мотыльков» сценарий был Владимира Железникова по его же книжке, но как-то сразу было понятно, что нужен какой-то человек другого поколения, который мог бы приблизить эту историю к сегодняшнему дню. И там был чудесный писатель Володя Козлов, у которого тогда вышла, на мой взгляд, очень мощная книжка «Гопники». Сейчас Володя режиссер, много снимает независимого жесткого кино. Мы изначально оговорили некое направление, что мы, собственно, хотим от истории и от этих переделок. Потом мы встречались, брали какой-то кусок истории и его обсуждали, создавали, грубо говоря, последовательность эпизодов, синопсис. Затем Володя писал, присылал мне. Я что-то брал, что-то переписывал, и это дело затянулось. Приближалось начало съемок, а еще не было конца. Поэтому когда Володя мне прислал последнюю треть или четверть сценария, то что-то переделывать просто не было времени. Я со страха сказал, что все замечательно, так и оставляем. На мой взгляд, это лучшая часть фильма. Мы это делали вместе.

С Арабовым у нас сами по себе отношения замечательные. Наше взаимодействие я бы ни в коем случае не назвал бы дописыванием или переписыванием, есть какие-то поправки, сокращения или, наоборот, добавления. Я всегда пытаюсь сделать, чтобы Юрий Николаевич сам написал, но надо сказать, что он ненавидит дописывать. Всегда соглашается и всегда делает не совсем то. Нет, не спустя рукава, ни в коем случае. Он, видимо, написав, потом выходит из этого состояния. И, собственно, в «Орлеане» немного что-то сократили и какие-то реплики внесли из книжки, которую по мотивам сценария сделал сам Юрий Николаевич. В «Орде» не было такого, чтобы я сидел и дописывал, переписывал. Это как раз та самая ситуация, когда над сценарием работает профессионал. Юрий Арабов, Александр Миндадзе или Геннадий Островский (делал по его сценарию картину «Солдатский декамерон») – мастера. К тому же теперь начинаешь относиться очень внимательно к сценарию и эго свое куда-то заталкиваешь, чтобы не испортить. Тем более что у режиссера есть возможность проявить себя в прямой своей профессии.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.