

Содержание

Вступление	5
Жора Крыжовников: «Профессия режиссера переоценена».....	8
Валерий Тодоровский: «Главное качество режиссера – это талант».....	26
Борис Хлебников: «Не бояться сделать плохо – это очень правильно».....	44
Андрей Прошкин: «Режиссер – это человек, который всем завидует».....	60
Оксана Бычкова: «Никто не может повышать голос на площадке».....	80
Иван И. Твердовский: «Ты отстаиваешь интересы своих героев, показываешь их сильные стороны и просишь других любить их».....	106
Анна Меликян: «Сердце режиссера должно быть большим».....	128

Павел Бардин: «Режиссер – он структурный, бескомпромиссный, вдохновленный и терпеливый».....**146**

Наталья Мещанинова: «Не люблю всякие метания, страдания – это не про меня. Надо работать, и все».....**176**

Алексей Попогребский: «Недостижимое стремление к достоверности».....**194**

Алексей Федорченко: «Я считаю себя больше документалистом, хотя делаю в основном сказки».....**216**

Марина Разбежкина: «Если режиссер не совпал со временем, он очень сильно прокололся».....**230**

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 раздается звонок, и человек спускается, встает на ноги. Из динамиков раздается 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 – уникал. 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 рефлексию 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

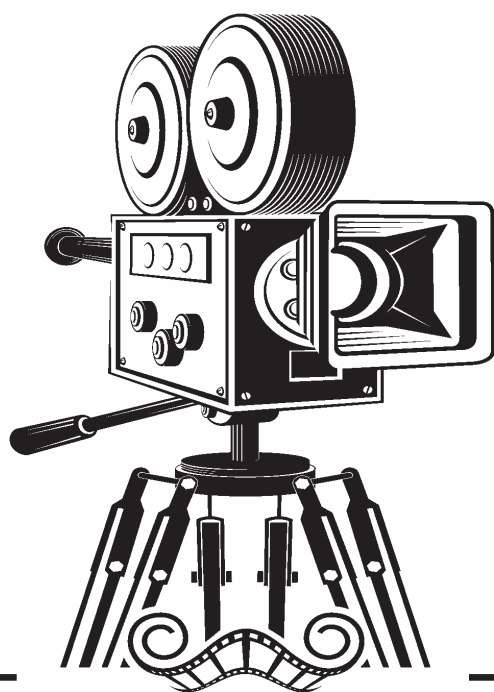
открывать новые земли, в то время как команда хочет прямо противоположного – вернуться домой.

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.

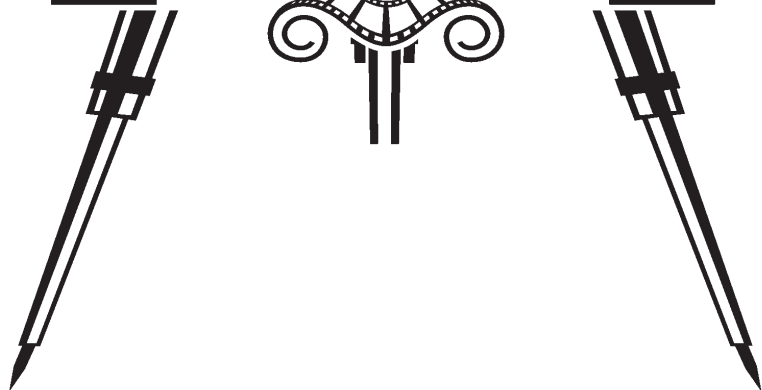
Особенность этой книги в том, что ее можно читать по-разному. Киноманы смогут заглянуть на «кухню» творческого процесса, узнать различные истории со съемочной площадки, увидеть, как рождается фильм. А студенты киношкол – побывать на двенадцати мастер-классах очень разных авторов, делающих разное кино, 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. Мной 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 дойти 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, на-

пример, 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.