

## С АЛЬДО ТАССОНЕ

О фильме «Профессия: репортер»

А. Т. Не могли бы вы рассказать вкратце сюжет вашей последней картины?

М. А. Это история человека, который отправляется в Африку снимать документальный фильм. И однажды у него появляется возможность стать, в буквальном смысле слова, другим человеком, взяв документы умершего. По причинам личного порядка он устремляется в эту авантюру с энтузиазмом человека, который, как ему кажется, стоит на пороге неслыханной свободы. Но...

А. Т. А кто этот покойник, «предоставивший» герою возможность стать другим человеком? И какие причины побудили героя начать новую, «вымышленную» жизнь?

М. А. Герой знает, что умерший был бизнесменом, хотя неизвестно, какого рода делами тот занимался. Все мы однажды хотели бы избавиться от себя, от своей личности. Но осуществить это желание не так-то просто.

А. Т. Какую роль играет в фильме Африка?

М. А. Поскольку герой снимает здесь документальный фильм, наша картина затрагивает некоторые африканские проблемы, которых на этом континенте немало.

А. Т. Герои фильма «Забриски поинт» встречаются и влюбляются друг в друга в пустыне; главный герой вашего так и не поставленного сценария под названием «В мягкой манере» отправляется жить в бразильские джунгли; репортер из вашей последней картины пытается надеть на себя маску другого человека и делает это в Африке. Хотите ли вы сказать, что пустыня является панацеей от всех бед цивилизации?

М. А. Путешествия, совершаемые героями «Забриски поинт» и «Профессия: репортер», радикально отличаются друг от друга и порождены совершенно различными причинами. Конечно, бывает так, что где-нибудь в глухом уголке у меня возникает ощущение, что именно здесь можно жить более напряженной личной жизнью или что здесь можно, хотя бы на минутку, отдохнуть от повседневной суеты. Каждый мой фильм — всегда «жизнен-

ный срез», а это значит, что они рождаются из личного опыта, личных наблюдений.

А. Т. Насколько вероятно влияние произведений Пиранделло на сценарий вашего последнего фильма, написанного англичанином Марком Пеплоу?

М. А. Поиск и утрата личности своего «я» — действительно постоянная тема всего творчества Пиранделло. Но я никогда не думал об этом в связи с моим фильмом. Во всяком случае, сейчас, когда работа над картиной позади, я могу сказать, что у меня эта проблема рассматривается под совершенно иным углом зрения. Что касается Пеплоу, то он, я думаю, не читал Пиранделло.

А. Т. Были ли у вас трудности во время работы над фильмом?

М. А. Да, громадные. Ведь я должен был уложиться в срок со съемками, потому что у Николсона в том году было еще несколько контрактов. Так, я должен был прерывать съемки в Испании и лететь в Африку, возвращаться оттуда в Испанию, и так без конца. Кроме того, мы снимали еще в Англии и ФРГ. Все это объясняет относительно высокую стоимость картины — около 2,5 миллионов долларов. Но из них 600 тысяч — гонорар Николсона. Фильм оказался слишком длинным, и нам пришлось его сокращать. Но сюжет нуждался именно в первоначальном метраже. В конце концов мы пришли к соглашению с прокатчиками, и я сократил фильм на 10 минут. Сейчас он идет столько, сколько нужно.

А. Т. Отличается ли этот ваш фильм от предыдущих? Как вы могли бы определить его жанр?

М. А. Скажем так: он логическое следствие других моих картин. «Профессия: репортер» — это «интимистский приключенческий фильм».

А. Т. Если бы у героя была другая профессия, как бы это сказалось на картине?

М. А. Эта была бы другая картина. Профессию героя фильма никогда не выбираешь наугад. Ведь персонажи — это окуляры, сквозь которые автор смотрит на реальность. И в этом смысле репортер — идеальный герой.

А. Т. Существует ли реальная преемственность между «Блоу-ап», так сказать — трагедией мысли, и вашей последней картиной, трагедией действия?

М. А. Нет, в данном случае речь идет не о трагедии действия. Даже если мой герой не очень образован и нечитан, главные катаклизмы происходят в его душе, а не

вокруг него. Все изменения имеют в фильме прежде всего моральный характер.

А. Т. В картине особенно акцентировано то обстоятельство, что невозможно изменить себя, просто надев чужую личину. Или же герою не удастся изменить свою жизнь только потому, что он не знает, как стать другим, ему не хватает для этого уверенности в себе, а может быть, воли?

М. А. Я не стараюсь что-либо «акцентировать» в своих картинах. Пусть этим занимаются зрители. Фильм двусмыслен? Но именно в этой двусмысленности и заключается вся его конкретность, именно поэтому фильм и кажется мне сейчас завершенным. Хотя, конечно же, я не могу быть беспристрастным судьей своих творений.

А. Т. Существует ли определенная причина, по которой зрителю остается неизвестной реакция героя, когда он обнаруживает, что Робертсон (чьи документы он присвоил) был торговцем оружием? Действительно ли это «умолчание» было для вас необходимо?

М. А. В тот момент, когда Локк разглядывает листки, которые он достал из камеры хранения, он снят крупным планом. И у него, если внимательно смотреть этот эпизод, меняется выражение лица. На нем мелькает легкая ироническая усмешка, как у человека, который еще не готов поверить открывшимся ему фактам. А как он мог бы отреагировать? Во-первых, это репортер, многое повидавший и ко всему привыкший. И потом, Локк — англичанин, а ведь хорошо известно, что англосаксонцы великолепно владеют собой.

А. Т. Как можно интерпретировать последнюю фразу фильма, которую произносит жена героя: «Я не знаю этого человека»?

М. А. Она уже произносит эту фразу раньше: в эпизоде разговора с любовником, в его квартире, стоя у окна с видом на Темзу.

А. Т. Где вы сумели найти документальные кадры, изображающие расстрел негра?

М. А. Это один из моих профессиональных секретов.

А. Т. По поводу фильма можно сделать одно замечание, касающееся литературности диалогов.

М. А. Вы смотрели итальянскую версию и, значит, судите по тексту дубляжа. Столько сказано и написано о проблеме перевода. Пушкин — непереволим. Однако мы читаем Пушкина в переводах, смиряясь с этой не-

избежно упрощающей поэта операцией, но благодаря которой до нас все же доходят его произведения. Почему же нельзя сделать скидку на перевод и в моем случае, который далеко не так серьезен. А по поводу оригинальной, английской, версии никто не обращался ко мне с подобными упреками.

А. Т. Что принуждает героя прийти на последнюю встречу — сломленность или тяга к самоубийству?

М. А. Я мог бы ответить так: в этом вопросе заключен смысл всего фильма. Возможно, Локк был обречен на смерть уже в тот момент, когда склонился над трупом Робертсона... Но я мог бы также сказать, что Локк отправляется на последнюю встречу в силу совершенно противоположных причин: для него это встреча с жизнью. Ведь он должен встретиться с Дейзи, а она — героиня его новой жизни. Но сам он не очень верит и в эту перспективу. Истина же заключается в том, что в этот момент он уже ни с кем себя не отождествляет. Быть — это «быть в мире», как утверждает Хайдеггер. Но Дэвид Локк к финалу фильма уже выпал из мира. Мир просто находится рядом, за окном.

А. Т. Как вам удалось добиться поразительного единства звучания, когда эпизоды следуют один за другим, оставляя ощущение неслыханной свободы, с которой они были сняты?

М. А. Во время съемок я старался подходить к каждому эпизоду непредвзято, освободиться от всех технических или стилизованных «заготовок». Но не просите меня объяснять то единство «звучания», которое вы находите в картине...

А. Т. Американские критики имели основания высказывать отрицательные суждения о вашем фильме «Забриски поинт», ведь эта картина представляет собой страстный обвинительный акт, предъявленный всему американскому обществу. Прокатная неудача фильма поставила вас, видимо, в весьма затруднительное положение?

М. А. В Европе, да и, пожалуй, во всем мире, фильм прошел хорошо. В одной только Италии он собрал 1,5 миллиарда лир. В США все было по-другому: точнее говоря, посещаемость фильма не оправдала надежд прокатчиков. Они получили, по-моему, около миллиона долларов. Но стоил фильм дороже, и в этом было все дело. Вы меня спросите — почему это был дорогой фильм? Просто-напросто я не был знаком с голливудской систе-



мой кинопроизводства. Можно было избежать стольких ненужных затрат, если бы мне был заранее известен бюджет картины! Чтобы окупиться, она должна была собрать столько же, сколько и «Блоу-ап». Но американцы восприняли «Забриски поинт» как антиамериканский фильм, и их реакция на него напоминала истерику. Мне кажется, они несколько переусердствовали: мой фильм прежде всего был американской историей любви, развернувшейся на фоне студенческих волнений тех лет. Во всем мире фильм был принят очень хорошо. Он даже был удостоен нескольких наград. Я покажу вам индийский приз. То, что в этой стране, столь отличной от Италии и от США, сумели понять мой фильм, мне кажется фактом, достойным внимания и уважения. Это одна из самых дорогих для меня наград.

**А. Т.** Вам уже присуждали призы в странах Востока? В Японии к вам относятся с огромным уважением. Как вы могли бы это объяснить?

**М. А.** Ритм и темп моих фильмов соответствуют ритму их жизни, который только на первый взгляд может показаться «сумасшедшим». Например, «Затмение», встреченное в Европе равнодушно, пользовалось в Японии большим успехом.

**А. Т.** Один американский критик написал после выхода на экраны фильма «Забриски поинт»: «Нам приходится скрепя сердце констатировать, что иностранец, недавно приехавший в нашу страну, смог сразу же обнаружить главные болезни Америки». Но вы, кажется, отдавали предпочтение противоположной точке зрения, согласно которой очень немного из происходившего тогда в США было вами понято правильно. Так, в одном из интервью вы сказали: «В следующий раз я поостерегусь снимать фильм в стране, которую знаю недостаточно хорошо». Что вы хотели сказать этой фразой?

**М. А.** Несколько лет тому назад я поехал осенью в Северную Европу. Мне дали вертолет, и я прилетел на один из крошечных островов архипелага. Летом это курортное место, а зимой — пустыня, если не считать нескольких местных жителей. Когда я прилетел туда, на острове было двое или трое мужчин, которые рубили дрова, их жены занимались по хозяйству, играли дети. Сосны, березы, лед, снег, растворяющиеся в тишине голоса, детский смех — на острове царили такая пронзительная ясность и чистота, что казалось, я попал в зача-

рованное и в то же время тоскливое место.

Что бы я запечатлел, если бы решил снять в тот день документальный фильм о затерянном финском острове? Какую мысль попытался бы вложить в него? Боюсь, что мне удалось бы отразить только любопытство обитателей этого острова, вызванное нашим прилетом. Подобные меланхолические размышления навевает любое путешествие: ты не можешь участвовать в этой жизни, ты всегда будешь здесь чужеземцем, который одним своим присутствием вносит неизбежные изменения в данную реальность. Это как при изучении микромира: наблюдая феномен, ты тем самым изменяешь его. Частица, которую пытаются сфотографировать, сразу же меняет свою траекторию. Иными словами, наблюдение реальности возможно только на «поэтическом» уровне. И именно это я и попытался сделать в «Забриски поинт», хотя и потратил около года на поездки по Америке, прежде чем приступил к съемкам. Этот фильм — не что иное, как повествование о тех чувствах, которые я испытал, знакомясь с Америкой.

**А. Т.** Один из персонажей фильма «Блоу-ап» — художник Билл — признается, что ему становится понятен смысл его картин только после того, как он увидит их висящими на стене. А как происходит с вами? Может быть, фильм уже готов в вашем сознании, когда вы приступаете к съемкам?

**М. А.** Нет, я очень смутно представляю себе будущую картину, когда нахожусь на съемочной площадке. Мне известны только мотивы, побудившие меня приступить к съемкам именно этого фильма. Речь идет даже не о «мотивах», а о необходимости. Вполне допустимы, на мой взгляд, такие толкования фильма «Профессия: репортер», которые значительно отличаются от предложенных мною. Но для фильма главное — стать частью жизненного опыта зрителя. Мне самому, например, порой кажется, что я не совсем правильно понимаю свои filmy. Для меня по крайней мере важно другое: эмоциональное восприятие фильма, а не интеллектуальное его толкование или моральная оценка.

**А. Т.** Режиссеры говорят об интуиции, критики — о значениях, о смыслах. Есть ли у вас критические замечания в адрес кинокритиков?

**М. А.** Кинокритика требует от занимающихся ею специальной подготовки, которая зачастую отсутствует.

Ни один человек не рискнет заниматься музыкальной критикой, не получив соответствующего образования. Никому не придет в голову писать об изобразительном искусстве, если он не знаком с живописью, ее техникой, если он не способен отличить гравюры от офорта. Но вот, скажем, феномен киноязыка почти никого не интересует. Все рецензии сосредоточены на содержании фильма, хотя оно складывается из взаимодействия множества обычно не учитываемых компонентов. Часто случается, во всяком случае в Италии, что в рецензии можно прочесть такое: «У фильма крепкая режиссура, он сделан свежо и непринужденно». Это несерьезно.

К счастью, не все критики пишут на таком уровне, но все же оценки прессы у нас имеют несравнимо меньший вес, чем, скажем, в Америке, где от газетной рецензии во многом зависит прокатная судьба фильма.

А. Т. Ваш опыт документалиста почти не известен. Повлияло ли на ваше становление как режиссера присутствие вам «фотографическое» зрение?

М. А. Иной раз оно присутствует в фильме, иной раз — нет. Документальные фильмы помогли мне лучше разобраться в своих возможностях. Я, может быть, покажусь хвастуном, если заявлю, что в 1943 году, в разгар фашизма, никто из режиссеров-документалистов, кроме меня, не интересовался жизнью бедняков. Все снимали видовые фильмы о памятниках, музеях или просто о красивых местах. Это были фильмы о Пармской обители или о картинах Каналетто. Или о долине Комаккьо, причем все следы нищеты были тщательно «заретушированы». В то время производством документальных фильмов занимался «Институт Люче». В отличие от моих коллег я отправился в устье реки По, и куча неприятностей тут же свалилась на голову бедного Миноккери, который был моим единственным защитником в этом институте. Именно благодаря его поддержке я смог снять то, что мне хотелось. А это были страшноватые вещи: жизнь моряков и рыбаков, их соломенные хижины, затопляемые после каждой бури. Все это место превращалось тогда в болото, детей ставили на стол, чтобы они не утонули, а к потолку подвешивали одеяла, чтобы стекала вода. Показывать в кино такие вещи фашисты запрещали. И я был первым, кто в своем документальном фильме заговорил о жизни этих людей. Об этом никто не знает и, следовательно, не признает за мной права первенства. Но

мысль о том, что я в одиночку изобрел неореализм, доставляет мне внутреннее удовлетворение.

А. Т. Случались ли у вас столкновения с цензурой до фильма «Блоу-ап»?

М. А. Почти все мои фильмы, за исключением последнего, запрещены для показа подросткам. После «Приключения» был возбужден процесс из-за эпизода, в котором герой целует Моннику Витти в шею. Мне пришлось вырезать семь метров. Спустя несколько лет я был вызван в полицейский участок. Чиновник обратился ко мне со следующими словами: «Мне поручено вручить вам останки». «Что, простите?» — пробормотал я слабым голосом в предчувствии чего-то ужасного. Но оказалось, что речь идет об «остатках» моего фильма, о семи метрах негативной пленки, которые я в свое время вырезал из «Приключения». К счастью, мне попался тогда умный судья, и на процессе я был оправдан. Я часто спрашиваю себя: не был ли этот процесс первым судебным разбирательством по делу режиссера, нарушившего цензурные запреты, или, во всяком случае, одним из первых подобных процессов? Тут есть над чем посмеяться, если вспомнить о современном положении дел в этой области!

Эротические сцены допустимы в гениальных фильмах. Я ненавижу посредственность, которая маскируется под марку порнографии, комедии или чего-то еще. Стоит вспомнить о столь редких любовных сценах у Годара, например в «Замужней женщине», — как это целомудренно и как по-гениальному просто! Но, скажете вы, эротические сцены в фильмах Бертолуччи сделаны гораздо более откровенно. Согласен. Но они несут важную смысловую нагрузку.

А. Т. Разделяете ли вы мнение Бюнюэля, что техническая сторона фильма не должна бросаться в глаза?

М. А. Я не знаю. Она, наверно, может быть видна, если в этом есть смысл, если на это имеется достаточно серьезная причина. Главное в таком случае — внутренняя необходимость подобного решения.

А. Т. На что больше всего направлено ваше внимание во время съемки: на игру актеров, на ритм эпизода?

М. А. Я никогда не ставлю перед собой таких задач. Должен признаться, что во время съемок — сам я не знаю почему — я никогда не чувствую себя счастливым. Может быть, однажды я испытал счастье — во время съемки последней сцены фильма «Забриски поинт»:



взрыв виллы. Я чувствовал большое напряжение, но в то же время прилив огромной радости. В этой сцене было что-то от невероятной авантюры.

**А. Т.** Проблема ритма, очевидно, решается на интуитивном уровне. Ритм существует в поэзии и музыке, но в кино... Не могли бы вы немного рассказать об этом?

**М. А.** Снимая эпизод, режиссер выбирает между различными перемещениями камеры, с одной стороны, или между движением камеры и ее статичным положением — с другой. И решающую роль в данном случае играет интуиция точно найденного ритма. Ритм является неотъемлемой составляющей кинематографического плана. Невозможно изменить ритм фильма, просто сокращая длительность каждого плана. Ритм всегда определяется тем отношением, которое устанавливается между режиссером и изображаемым им миром.

**А. Т.** Каким образом режиссер понимает, что его картина или чужой фильм лишены ритма?

**М. А.** Я бы сказал так: у режиссеров есть почти инстинктивная способность ощущать такие вещи. Однако это ощущение всегда немного субъективно. Я могу с холодным сердцем восхищаться работой режиссера, а с другой стороны, фильм может мне нравиться и одновременно вызывать у меня серьезные критические замечания. Про себя же могу сказать, что фильм мне нравится, когда он соответствует моему кинематографическому вкусу, моей потребности в хорошем кинематографе.

**А. Т.** Вы всегда очень щепетильны в отборе музыки для своих картин. Какая музыка использована в фильме «Профессия: репортер»?

**М. А.** В фильме нет никакой «комментирующей» музыки, как говорят американцы. Предполагается, что музыка, которую вы слышите в моем фильме, звучит из радиоприемников, телевизоров, проигрывателей и т. п. Музыка в фильме мало, потому что звуковая дорожка и без того получилась довольно насыщенной. Музыкальный комментарий, за крайне редким исключением, всегда несет мелодраматическую функцию, и это сразу опошляет фильм.

**А. Т.** А с актерами вы обходитесь примерно так же, как и с музыкой?

**М. А.** Вы знаете, я уже устал говорить об этом в каждом интервью, причем одними и теми же словами, ведь мой словарный запас невелик. Актер — это элемент изоб-

ражения, и далеко не всегда самый важный. Совершенно очевидно, что его значение в каждой конкретной сцене зависит от того места, которое он занимает в кадре, и от этого же зависит важность произносимых им слов. И вот я часто слышу: «Ты отказываешься от сотрудничества с актером». Да нет же, в указанных пределах актер может быть помощником, он может предлагать что-то свое, но право выбрать лучшее из предложенного им всегда принадлежит режиссеру. Актер видит фильм глазами своего персонажа, но ведь в фильме есть и другие персонажи. А картину необходимо рассматривать как некое целое, и кому дано это право? Только режиссеру. Все это совершенно очевидно. Меня часто упрекают в умолчании, недосказанности, в том, что я недостаточно «объясняю», разъясняю. Но для меня слово «объяснить» означает только одно — «разжевать» смысл фильма (и сама мысль об этом меня глубоко возмущает). Может быть, так принято в театре, где режиссеры — несколько десятков лет назад — считали своим долгом подробно разъяснять актерам смысл реплики, сцены, пьесы в целом. Они любили рассуждать о смысловых нюансах того или иного слова, о культурном «контексте», в котором создавалась пьеса. Я не думаю, что сегодня в кино нужно так же работать с актерами. Актерские способности — природный дар. Существуют лица выразительные и невыразительные, и тут уже ничего не поделаешь. Сегодня взаимоотношения актера с режиссером должны быть более гибкими. Между ними должно возникнуть молчаливое взаимопонимание, при котором слова излишни. Заметьте, я не пытаюсь приуменьшить роль актера в создании фильма. Но актер хорош именно настолько, насколько он способен понять замысел режиссера и точно выполнить все от него требуемое.

Возьмем, к примеру, Джека Николсона и Марию Шнайдер. Джек — это актер, который относится к своей профессии с невероятной серьезностью. Свою роль Николсон постигает скорее интуитивно, чем со слов режиссера. Он очень озабочен тем впечатлением, которое производит на окружающих и на зрителей. Его игра отличается полной естественностью, но он способен и на совершенно противоположное. Николсон — уникальный актер: в его стальном и непроницаемом взгляде вдруг может молнией сверкнуть безрассудство.

У Джека поразительное самообладание — на съемоч-

ной площадке и в жизни, — и это позволяет ему ни с кем не портить отношений, нравиться коллегам и режиссеру. Еще до начала съемок я попросил его: «Расскажи что-нибудь о себе, что ты за человек?» Он посмотрел на меня с улыбкой, в которой не было ни капли простодушия, и спокойно ответил: «I'm a son of a bitch, don't forget»<sup>1</sup>. Конечно же, это была шутка, но я действительно запомнил его слова, и работать с ним оказалось просто и легко. Он прекрасно ориентируется на площадке, следит за перемещениями камеры и, если это необходимо, помогает своим партнерам.

Однако Марии Шнайдер он никогда не помогал, во всяком случае на моих глазах. Эта актриса — прямая противоположность Николсона. У нее великолепно развиты как интуиция, так и аналитическое мышление. Шнайдер обладает редкой способностью так сосредоточиваться на площадке, что во время съемки она целиком растворяется в своем персонаже. Я никогда не видел актрисы, которая бы во время диалога с таким напряжением смотрела на своего партнера, вслушиваясь в его реплики. В подобных сценах актер обычно бывает занят собственным текстом. Мария — актриса поразительной самоотдачи и искренности. В отличие от Николсона ее не интересует, где стоит камера, но это только придает еще большую естественность ее жестам и мимике.

А. Т. В начале вашей карьеры вы в некотором смысле отдали дань «синема-верите». Накопленный вами опыт документалиста постоянно чувствуется в ваших фильмах. Возможно ли, на ваш взгляд, достижение объективной истины в кинематографе?

М. А. «Синема-верите» — это опыт русского кинематографа, это просто перевод на французский язык термина «кино-правда». «Кино-правда» — это было кинематографическое «издание» газеты «Правда». Само выражение кажется мне несколько неточным, ведь даже знаменитый «киноглаз» Дзиги Вертова был слишком «чуждым», чтобы его кинематограф можно было назвать приземленно-реалистическим. И потом, зачем задаваться этим вопросом. Мне кажется, что в будущем эстетические «баталии» вообще станут анахронизмом.

А. Т. Как и проблема подчиненности кинематографа другим видам искусств — живописи, музыке, литературе?

<sup>1</sup> «Я сукин сын, не забывай об этом» (англ.).

М. А. Это старая тема для дискуссий, в которых и я когда-то принимал участие (это было в эпоху моего сотрудничества в журнале «Чинема»). Вот в нескольких словах моя точка зрения. Кинематограф имеет некоторое отношение ко всем видам искусств, и именно этот факт является причиной его самостоятельности в ряду других искусств. И потом, граница, проходившая раньше между различными видами искусств, сейчас стирается: например, между живописью и скульптурой.

А. Т. Вы были одним из первых режиссеров, которые начали использовать в своих фильмах план-эпизод. Например, Янчо, активно применяющий этот способ съемки, признает за вами право первенства в этой области. Когда вы впервые использовали этот прием?

М. А. Когда произносят словосочетание «план-эпизод», то вспоминаются прежде всего фильмы Янчо. Это необыкновенный режиссер, я очень люблю его картины. Хотя его кинематограф радикально отличен от моего, я — и это может показаться странным — прекрасно понимаю истоки его «кинобалета», который мне кажется совершенно естественным. Но план-эпизодом я стал пользоваться раньше Янчо. Во время съемок моего первого фильма я залез на небольшой операторский кран и снимал сам, причем очень длинными планами. Моему оператору это не нравилось. Но я не чувствовал необходимости останавливать съемку сцены, несмотря на то что она уже кончилась. Я снимал актера, который не знал, что ему делать, и эти моменты бездеятельности и растерянности оказались очень удачными. Во всяком случае, они были невероятно искренни.

А. Т. В некоторых сценах ваших фильмов ощущается почти метафизическая отвлеченность. Как достигается этот эффект?

М. А. Это ваше замечание можно, пожалуй, отнести только к «Приключению» и к «Блоу-ап». Как бы то ни было, мне нечего вам ответить: я не наблюдаю за собой, не занимаюсь самоанализом, даже никогда не смотрюсь в зеркало. Я просто делаю свое дело, доверяясь своему повседневному настроению.

И именно так я представляю себе сущность автобиографии: не пересказывать того, что ты пережил, а стараться передать в фильме твое теперешнее состояние, твой сегодняшний душевный настрой. Пока я еду на съемку, на меня могут оказать большое влияние пого-



да, случайный разговор с попутчиком, цвет неба. Но, очутившись на съемочной площадке, я должен немного побыть один. Ничего особенного в эти минуты я не делаю: просто хожу по съемочной площадке и пытаюсь почувствовать то, как я должен снять сцену. И через 10 или 20 минут приходит ясность. Иногда у меня возникают проблемы, которые можно решить только на уровне интеллекта. Например: «Профессия: репортер» был моим первым фильмом, снятым по чужому сценарию. Я начал снимать эту картину, чувствуя по отношению к ней некоторую отчужденность, холодность. Во время съемок я должен был руководствоваться рефлексией, непривычным для меня «рефлексивным инстинктом», что приводило порой к совершенно неожиданным результатам. Это было так, как если бы я стал черпать идеи из нового источника: место фантазии здесь занял рассудок. И все же, после того как я снял треть фильма, этот новый метод стал для меня привычным.

**А. Т.** Ваш интерес к проблеме цвета в кино и проводимые вами эксперименты в этой области хорошо известны. На недавно прошедшем в Голливуде конгрессе кинооператоров была дважды показана ваша картина «Красная пустыня». Как родилась ваша идея «интеллектуального цвета», нашедшая воплощение в этом фильме?

**М. А.** У идей нет поставщиков. Идеи приходят внезапно, и, если это удачные идеи, ими можно воспользоваться. Меня очень интересует проблема динамики цвета. В этом кроется одна из причин моей любви к Поллоку: его полотна пронизаны невероятными ритмами. Я всегда испытывал потребность в экспериментах с цветом. Вот уже два года, как я исследую возможности специальных телекамер, которыми я хочу снять свой следующий фильм. Речь идет об изображении, которое «записывается» на магнитную ленту, что позволяет точнее проконтролировать цветопередачу. По сравнению с кинопленкой, проявляемой в лабораториях, это огромный шаг вперед. В «Красной пустыне» я был вынужден изменять «лицо реальности» — в буквальном смысле слова перекрашивать воду, дороги, целые пейзажи. Все это было очень нелегко. Одно дело красить декорации в павильоне, а другое — снимать на натуре, ставя перед собой такие сложные задачи, как изменение естественной окраски предметов. Достаточно вы-

пасть инею, и весь ваш труд пойдет насмарку. Я выкрасил целый лес в серый цвет, цвет цемента, — но пошел дождь и смыл всю краску. Три дня и три ночи тяжелой работы были потрачены впустую. А при съемке этими специальными камерами все делается с помощью электроники, вы как бы сами раскрашиваете свой фильм. Это дает вам ощущение неслыханной свободы...

**А. Т.** Эту систему уже использовали другие режиссеры?

**М. А.** Да, в двух фильмах, но это было сделано довольно примитивно.

**А. Т.** Не кажется ли вам, что эта система специальных телекамер, делающая возможными подобные эксперименты с цветом, позволит создать еще не виданные изображения, неожиданные по композиции кадры?

**М. А.** Должен сказать, что, начиная с «Блоу-ап», я уделяю композиции кадра гораздо меньше внимания. Конечно, я по-прежнему считаю, что материал нуждается в оформлении, формовке. Но сегодня суть этой проблемы состоит в ином. Сейчас все умеют снимать если и не прекрасно, то хотя бы пристойно. По-моему, проблема в другом: в том, чтобы индивидуализировать материал, то есть выделить главное, что наиболее точно передает кризис современного западного мира.

Я убежден в одном: кинематограф нуждается в новых методах создания фильмов. У этой проблемы два аспекта: чисто технический и связанный с содержанием. Начнем со второго, наиболее важного, являющегося основанием для первого.

Не могу сказать, что здесь все для меня ясно: сегодня довольно трудно разобраться в происходящем. Однако мне кажется, что даже в обстановке того политико-экономического маразма, которым характеризуется современный исторический момент, переживаемый нашим обществом, можно расслышать сигналы опасности. Например, изменились представления о счастье, оно теперь связывается с удовлетворением чисто животных потребностей. Или же поиск счастья вообще вытесняется преследованием иных, сиюминутных целей. У меня также складывается впечатление, что люди все меньше интересуются окружающим их миром. Многие просто не знают и не хотят знать о происходящих вокруг них событиях. Ведь это, по их мнению, все равно ничего не изменит, ни к чему не при-

ведет. Они слышат набившие оскомину речи о несуществующих больше идеалах — семьи или религии, и им кажется бессмысленным что-либо менять, раз давным-давно не существует ничего — ни морали, ни искусства, никаких истинных ценностей. Никого уже не удивляет тот факт, что этот «биологический» человек вдруг начинает бунтовать, причем с такой яростью, которая граничит с преступлением. Насилие угнетенных против угнетателей давно уже признано законным — к черту всякую этику! Однако сегодня стирается граница между стихийным бунтом, террористическим актом и преступлением.

Несмотря на ощущение глубокого одиночества, которое, согласно модным теориям Жака Моно, переживает современный человек, он, в силу своей внутренней, врожденной потребности, продолжает вести себя как существо социальное, хотя потребность эту становится все труднее и труднее удовлетворить.

Я, конечно, очень упрощаю и огрубляю проблему, но лишь для того, чтобы связать ее как-то с кино. Дело в том, что последствия этической и прочей неразберихи трагичны. Мы знаем об этом по хронике, из которой нередко черпаем материал для своих фильмов. Сегодня отношения между людьми стали не такими, как вчера, изменились их поступки и цели.

Нельзя не учитывать и происходящего, возможно, независимо от всего остального, развития техники. Так, освоение лазера даст возможность сделать громадный шаг вперед в развитии кинотехники. Я видел совершенно невероятные вещи. Например, спроецированное на стеклянный экран изображение автомобиля является не только стереоскопическим: его можно поворачивать, разглядывая запечатленный предмет со всех сторон. Уже возможна такая съемка людей, которая превращает их в сверкающие контуры, движущиеся на вполне обычном фоне, и т. д.

Другие эксперименты доказали возможность проекции изображения не на экран, а на прозрачный объем. Зритель сможет, обходя изображение со всех сторон, выбрать ракурс «по вкусу». Я совершенно уверен в том, что будущее кинематографа за научной фантастикой. Таким образом, зритель получит большую свободу, сможет сам выбирать удобный для себя угол зрения. Конечно же, речь идет об относительной свободе зри-

теля, поскольку его участие можно будет провоцировать искусственно, как усиливать, так и ограничивать. Но в любом случае это приведет к серьезным изменениям в наших отношениях со зрителем.

А. Т. Сколько для этого понадобится времени?

М. А. Возможно, годы. Речь идет о коренной ломке всей существующей экономической структуры кинопроизводства и проката: фабрики, производящие киноплёнку, лаборатории, которые ее обрабатывают, кинозалы и многое другое. Но это произойдет непременно. Современные технические средства устарели, не адекватны настоящему моменту: они больше не отвечают потребностям ни режиссеров, ни публики...

А. Т. Собираетесь ли вы поставить тот фильм, над сценарием которого (он назывался «В мягкой манере») вы работали до решения приступить к съемкам вашей последней картины?

М. А. Нет, не думаю. Тот личный опыт, который был для меня связан с замыслом этого фильма, уже как бы стал делом прошлого. Я хотел бы сделать сейчас что-то другое. У меня есть наготове некоторые идеи и замыслы, но я не хочу о них думать, пока полностью не освобожусь от последнего фильма, который стал для меня чем-то вроде болезни. А я не люблю болеть.

А. Т. «Антониони — утонченный мастер, знающий толк в своем деле», — написал о вас один критик...

М. А. Я считаю себя подмастерьем, который учится снимать фильмы, экспериментирует и никогда от экспериментов не откажется. Мои фильмы могут казаться утонченными, но если это так, то лишь в той степени — и пусть мои слова не покажутся вам претенциозными, — в какой истина всегда утонченна. Истина может родиться из хаоса, который никогда не был утонченным. Например, картины Пикабиа или Ман Рея порождены необузданной фантазией. Самый серьезный интеллектуальный опыт может быть достоянием тугодума, так же как самый серьезный человек бывает способен на немислимые безумства.

А. Т. А себя вы причисляете ко второй категории?

М. А. Не знаю, как определить степень моей «мудрости» и «безумства». Моя жизнь полна таких невероятных событий...