



— — — —
СИДНИ
ЛЮМЕТ

КАК ДЕЛАЕТСЯ
КИНО

Эту книгу хорошо дополняют:

Выходит продюсер
Александр Роднянский

Как снять кино за 39 шагов
Мэтт Трифт

Как написать кино за 21 день
Вики Кинг

SIDNEY LUMET

MAKING MOVIES

СИДНИ ЛЮМЕТ

КАК ДЕЛАЕТСЯ КИНО

Перевод с английского
Дмитрия Морозова, Ксении Донской

М о с к в а
«МАНН, ИВАНОВ И ФЕРБЕР»
2018

УДК 791.44:791.44.071.1

ББК 85.374.0,75

Л94

*Издано с разрешения Alfred A. Knopf, an imprint of The Knopf
Doubleday Group, a division of Penguin Random House*

Люмет, Сидни

Л94 Как делается кино / Сидни Люмет ; пер. с англ. Дмитрия Морозова,
Ксении Донской. — М. : Манн, Иванов и Фербер, 2018. — 256 с.

ISBN 978-5-00117-608-4

Почему режиссер решает снимать именно этот сценарий? Как поддержи-
вать в актерах тонус и искренность от дубля к дублю? Как снять сцену пере-
стрелки с сотней человек массовки и тремя автоавариями в самом сердце
«бриллиантового района» в Нью-Йорке? Что нужно делать, чтобы студийные
боссы остались довольны? От первой читки до премьеры на большом экране
«Как делается кино» — это работа мастера, написанная честно, доходчиво
и с большой долей здорового юмора.

УДК 8791.44:791.44.071.1

ББК 85.374.0,75

Все права защищены.

Никакая часть данной книги не может быть
воспроизведена в какой бы то ни было форме
без письменного разрешения владельцев
авторских прав.

ISBN 978-5-00117-608-4

© 1995 by Amjen Entertainment

© Перевод на русский язык, издание
на русском языке, оформление.

ООО «Манн, Иванов и Фербер», 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	11
Глава 1. Режиссер	13
Глава 2. Сценарий	39
Глава 3. Стиль	63
Глава 4. Актеры	74
Глава 5. Камера	91
Глава 6. Художественная постановка и костюмы	111
Глава 7. Снимаем фильм	124
Глава 8. Просмотр отснятого	159
Глава 9. Монтажная	171
Глава 10. Звуки музыки	194
Глава 11. Сведение звука	211
Глава 12. Контрольный позитив	219
Глава 13. Киностудия	225

Посвящается Пид

ВВЕДЕНИЕ

Как-то я спросил Акиру Куросаву, почему он построил один из кадров в фильме «Ран» именно так, а не иначе. Он ответил, что стоило ему сдвинуть камеру на дюйм левее, как в кадре оказался бы завод Sony, дюймом правее — и мы бы увидели аэропорт. Ничего этого не могло быть во времена разворачивающихся в ленте событий. Только автору известно, что стояло за тем или иным решением, воплощенным в каждом мгновении картины. Это может быть что угодно — от бюджетных требований до вдохновения.

Эта книга о работе, необходимой для создания кино. Куросава сказал чистую правду, поэтому здесь речь пойдет в основном о тех фильмах, которые я снял сам. По крайней мере я знаю точно, что именно привело к каждому творческому решению в них.

Нет единственно верного или неверного способа ставить фильм. Я пишу лишь о том, как работал я. Если вы студент, то возьмите отсюда все, либо возьмите, что понравится, а остальное выбросьте, либо выбросьте вообще все. Тем немногим, кому, возможно, приходилось из-за съемочной группы застрять в пробке или у кого всю ночь шли съемки по соседству: мы действительно знаем, что делаем; это только

выглядит, будто мы не в курсе. Серьезная работа продолжается, даже если кажется, что мы стоим без дела. Всем остальным: я постараюсь наилучшим образом рассказать о том, как делаются фильмы. Это сложный технический и эмоциональный процесс. Это искусство. Это коммерция. Это душераздирающе и смешно. И это отличный способ прожить жизнь.

Предупреждение о том, чего вы *не* найдете в книге: здесь нет откровений, кроме чувств, вызванных самой работой, — никаких слухов о Шоне Коннери или Марлоне Брандо. По большей части я люблю людей, с которыми работаю, это неизбежно интимный процесс. Так что я уважаю их причуды и странности, так же как они, уверен, уважают мои.

Наконец, я должен попросить читателя о снисходительности. Когда я начинал работать в кино, женщины могли претендовать только на должность скрипт-супервайзера или работать в отделе монтажа. В итоге я все еще представляю кино мужским занятием. Фактически таким оно и остается. У меня выработалась многолетняя профессиональная привычка использовать местоимения и существительные мужского рода для обозначения участников процесса. Слова вроде «актриса» или «писательница» режут мой слух. Врач есть врач, верно? Так что я всегда говорю об «актерах» и «сценаристах» независимо от их пола. Я снял множество фильмов, в которых действует полиция, еще до того, как женщины стали массово служить в органах правопорядка, так что даже в ролях у меня заняты преимущественно мужчины. В конце концов, мой первый фильм назывался «12 разгневанных мужчин». В те дни дам могли освободить от присяжной повинности просто по гендерной причине. Местоимения и существительные мужского рода я использую в отношении как мужчин, так и женщин. Большинство людей, работающих в кино сегодня, выросли в мире, где гораздо больше равноправия, чем в том, где развивался я. Надеюсь, мне больше не придется просить о снисхождении.

ГЛАВА 1

РЕЖИССЕР

Лучшая в мире профессия

Вход в Украинский народный дом находится на Второй авеню между 8-й и 9-й улицами в Нью-Йорке. На первом этаже там ресторан. Ступаю на порог — и в нос ударяет мощный дух вареников, борща, перлового супа и лука. Запах навязчивый, но приятный, даже манящий, особенно в зимнюю пору. Из уборных внизу вечно разит хлоркой, мочой и пивом. Поднимаюсь на один пролет и попадаю в огромное помещение размером с баскетбольную площадку. Внутри разноцветные огни, неизбежный вращающийся зеркальный шар и барная стойка вдоль стены, за которой все битком забито звукоусилителями в футлярах, пустыми коробками и мешками с мусором. Здесь также продают мебель. Складные стулья и столы штабелями сложены вдоль стен.

Это актовый зал Украинского народного дома, где по вечерам в пятницу и субботу устраиваются шумные танцы с притопом под аккордеон. Перед распадом СССР тут проводилось минимум по два собрания в неделю под лозунгом

«Свободу Украине». Зал сдают в аренду как можно чаще. Мы сняли его на четырнадцать дней, чтобы репетировать сцены фильма. Я арендовал его под репетиции для подобных случаев восемь или девять раз. Не знаю почему, но мне важно, чтобы репетиционные залы были слегка замызганными.

Два ассистента нервничают, ожидая меня. Они запустили кофемашину. В пластмассовом ящике, наполненном колотым льдом, лежат бутылки со свежавыжатым соком, молоком, йогуртом. На подносе бейглы, слоеная сдоба, кексы, куски дивного ржаного хлеба из ресторана внизу. Взбитое масло и сливочный сыр в упаковке ждут своей очереди, рядом лежат пластмассовые ножи. На другом подносе порционный сахар, сахарозаменитель Equal, мед, чай в пакетиках, травяные чаи (всевозможных видов), лимон, Redoxon (аскорбинка) — на случай, если кто-то почувствует подступы простуды. Все как надо.

Разумеется, ассистенты неудачно установили два стола для репетиции. Они соединили их торцами, так что примерно дюжине человек, которые появятся здесь через полчаса, придется сидеть двумя рядами, как в вагоне метро. Я велю переставить столы так, чтобы усадить всех как можно ближе друг к другу. Свежезаточенные карандаши лежат напротив каждого стула рядом с копией сценария. Хотя актерам рассылают текст роли за несколько недель, они на удивление часто забывают его в первый же день.

Я люблю на первую читку собрать как можно больше людей из съемочной группы. Уже пришли художник-постановщик, художник по костюмам, второй режиссер, стажер от Гильдии режиссеров Америки, скрипт-супервайзер, монтажер, второй оператор (который не занят пробными съемками на локациях). Как только столы на месте, присутствующие обступают меня. Схемы этажей развернуты. Образцы. Полароидные снимки двух «Фордов» модели Thunderbird'86 — красного и черного цвета. Какой выбрать? У нас

до сих пор нет разрешения на съемку в баре на углу 10-й улицы и авеню А. Хозяин хочет слишком много. Есть ли другое подходящее место? Нет. Что делать? Заплатить. У Трюффо в «Американской ночи» есть момент, который трогает сердце любого режиссера. Он только что закончил трудную смену и уходит с площадки. Группа окружает его, осыпая вопросами о завтрашних съемках. Он останавливается, смотрит в небеса и кричит: «Вопросы! Вопросы! Так много вопросов, о которых нет времени думать!»

Постепенно подтягиваются актеры. Напускная оживленность скрывает их возбуждение. «А вы слышали эту историю?.. Сидни, я так рад снова работать с тобой...» Обнимаемся, целуемся. Мне нравятся поцелуи, прикосновения, объятия — в отличие от желания поладать. Приходит продюсер. Обычно поладать любит именно он. Сегодня он намерен втираться в доверие, особенно к звездам.

Снизу раздается взрыв смеха. Прибыла одна из звезд. Она не прочь примкнуть к окружающим, изображая из себя «простого парня». Иногда звезду окружает свита. Во-первых, секретарь. Это удручает, потому как значит, что за десятиминутный перерыв помощник принесет восемь необычайно срочных сообщений и знаменитость будет висеть на телефоне, вместо того чтобы отдохнуть или учить роль. Во-вторых, ее гример. Большинство звезд по условиям контракта имеют право на собственного гримера. В-третьих, телохранитель (неважно, есть в нем нужда или нет). В-четвертых, друг, который быстро уйдет. И последнее — водитель, член профсоюза, с минимальной оплатой около \$900 в неделю плюс сверхурочные. А переработки бывает предостаточно, потому что большинство звезд приезжают с утра на площадку раньше всех, а уезжают позже всех, ближе к ночи. Водителю нечего делать с момента, когда он привозит актера на репетицию, и до того времени, когда нужно везти его домой. И поэтому

первое, что он делает, — направляется к кофемашине. Пробует кекс, затем дэниш*. Стакан сока, чтобы смыть вкус кофе. Следом бейгл с толстым слоем масла, чтобы заесть слойку. Немного яичного салата, немного фруктов, и, наконец, на цыпочках — вниз, чтобы заняться тем, чем обычно занимаются члены профсоюза день напролет.

Не все звезды держат свиту. Шон Коннери взбежит по лестнице, перескакивая через ступеньки, стремительно пожмет всем руки, потом плюхнется за стол, откроет сценарий и начнет его изучать. Пол Ньюман медленно взойдет, неся на плечах весь груз этого мира, закапает в глаза капли и неудачно пошутит. Затем сядет за сценарий. Не знаю, как он управляется без секретаря. Из всех, кого я когда-либо знал, Пол ведет самую бескорыстную и благородную жизнь. Все, что он создал, — от собственной марки попкорна до заправки для салата — служит благотворительности, помощи людям, которых обошли вниманием прочие филантропы. И это не считая его работы в кино — у него крайне плотный график. Но он все успевает и никогда не выглядит перегруженным.

Пресс-секретарь тоже здесь. Все они назойливы, но их жизнь — это ад. Актеры ненавидят их за то, что они просят об интервью именно в тот день, когда снимается самая трудная сцена; студия всегда дает понять, будто все материалы, которые они присылают, — никчемный хлам; личные пиарщики звезд ревниво охраняют свою территорию и хотят, чтобы все запросы шли через них. И мы знаем, что их нынешние труды ничего не значат, ведь картина выйдет не раньше чем

* Дэниш — австрийская открытая булочка из слоеного теста с различными начинками: заварным кремом, шоколадным соусом, орехами, изюмом. Ее очень полюбили в Дании, отсюда она распространилась по Европе (Danish — датский). *Здесь и далее — примечания редактора, если не указано иное.*

через девять месяцев и никто уже не вспомнит обо всех этих фотографиях в Daily News, да и название фильма изменится.

Часто последним появляется сценарист — потому что знает: сейчас он под прицелом. Если на этом этапе что-то не так, то по его вине. Просто потому, что пока ничего, кроме сценария, не случилось. И он тихо подходит к кофейному столу, набивает рот слоями, чтобы не отвечать на вопросы, и пытается максимально уменьшиться в размерах.

Второй режиссер утрясает последние вопросы с медосмотром для страховой компании (исполнители главных ролей всегда застрахованы). Я с фальшивой теплой улыбкой на лице делаю вид, что всех слушаю, а сам жду, когда минутная стрелка укажет ровно вверх и мы сможем приступить к тому, ради чего все и затевалось: мы здесь, чтобы снимать кино.

Я не в силах больше ждать. Еще без трех минут, но я бросаю взгляд на второго режиссера. Весь на нервах, он произносит командным голосом: «Дамы и господа», или «Ребята», или «Эй, банда, прошу занять свои места». Тон второго режиссера важен. Если он звучит как Санта-Клаус, фыркающий «хо-хо-хо», актеры понимают, что он их боится, и значит, ему придется тяжело. Если он звучит помпезно и официально, в какой-то момент его обязательно пошлют куда подальше. Лучше всего вторые режиссеры из Британии. Имея годы английских хороших манер за плечами, они тихо ходят от одного актера к другому: «Мистер Финни, мы готовы к вашему выходу», «Мисс Бергман, окажите любезность».

Актеры собираются вокруг стола. Я даю им первое режиссерское указание: говорю, где сесть.

Вообще-то я уже какое-то время работаю над этой картиной. В зависимости от сложности производства готовлюсь к съемкам от двух месяцев до полугода. А если сценарий

требует доработки, то я занят несколько месяцев до начала подготовительного периода. Главные решения уже приняты. А второстепенных в деле кинорежиссера не бывает. Каждое из них приведет либо к успеху фильма, либо к тому, что много месяцев спустя все обрушится мне на голову.

Первое решение, разумеется, — снимать ли вообще эту картину. Я не знаю, как это делают другие режиссеры. Сам отвечаю на этот вопрос полностью инстинктивно, очень часто после первого прочтения сценария. Так делаются и очень хорошие картины, и очень плохие. Но я так всегда поступал, а теперь уже слишком стар, чтобы что-то менять. Я не анализирую сценарий, читая его в первый раз: как бы позволяю ему переполнить меня. Иногда так случается с книгой. Я прочел роман Роберта Дейли «Принц города» и понял, что ужасно хочу сделать из этого фильм. Кроме того, мне нужно точно знать, что есть время прочесть сценарий в один присест. Ощущения от прочитанного могут сильно меняться, если отвлекаться, даже на полчаса. Фильм будут смотреть не прерываясь, так почему сценарий нужно читать иначе?

Материал приходит из разных источников. Иногда студия присылает сценарий сразу с договором и датой начала съемок. Это, конечно, лучшее, что может произойти, так как работа будет профинансирована. Сценарии приходят от писателей, агентов, звезд. Бывает, что это мой материал, и тогда начинается настоящая агония — переписка со студиями и/или звездами в надежде на инвестиции.

Причин взяться за работу множество. Я не верю в ожидание «великого» сценария, из которого получится шедевр. Что действительно важно — так это чтобы материал на каком-то уровне вовлекал меня лично. А уровни могут быть разными. «Долгий день уходит в ночь» — здесь все, чего ни пожелаешь. Четыре персонажа собираются вместе, и ни одна проблема не остается нерешенной. Хотя как-то я сделал картину под

названием «Свидание». Джеймс Сэлтер написал отличные диалоги, но сюжет, который ему передал итальянский продюсер, был ужасен. Подозреваю, Джеймс очень нуждался в деньгах. Съемки планировались в Риме. До того момента у меня были серьезные трудности с выбором цветового решения. Я рос на черно-белых фильмах, и почти все мои картины до того были черно-белыми. Две цветные ленты, которые я снял, — «Увлеченная сценой» и «Группа» — меня не удовлетворили. Цвет смотрелся фальшиво. Казалось, что колористика делает кино еще более нереальным, чем оно есть. Почему монохром кажется жизнью, а цвет — подделкой? Очевидно, я применил его неверно либо — что куда серьезнее — не использовал вовсе.

Я видел фильм Антониони «Красная пустыня». Его снимал оператор Карло Ди Пальма. Вот там наконец цвет стал инструментом драматургии, работал на историю, на углубление характеров. Я позвонил Ди Пальме в Рим, и он согласился снимать «Свидание». Я с радостью взялся за эту картину. Знал, что Карло поможет мне преодолеть «цветовой блок». Так и вышло. Это был в высшей степени осмысленный повод делать кино.

Два фильма я снял, потому что нужны были деньги. Еще три — потому что любил работать и не мог больше ждать. Я профессионал и работал над этими картинами с полной отдачей, как всегда. Две из них вышли хорошо и стали хитами. Ибо правда в том, что никто не знает, какая магическая комбинация рождает первоклассный фильм. Я не скромничаю. Есть причина, по которой одни режиссеры могут снимать ленты по высшему разряду, а у других никогда так не получится. Но все, что в наших силах, — подготовить почву для тех «счастливых случайностей», которые позволят первоклассной картине явиться на свет. *Произойдет* это или *нет* — нам знать не дано. Есть множество решающих мелочей, о которых пойдет речь в других главах.

Тому, кто хочет быть режиссером, но еще не снял первую ленту, нечего решать. Неважно, что за лента, кто стоит за финансированием или какие возникли проблемы: если есть возможность снимать — снимайте! Точка. Восклицательный знак! *Первый* фильм оправдывает себя, потому что он — первый.

Я рассказал, почему берусь за ту или иную картину. Настало время для самого главного решения: о чем она? Речь не о сюжете, хотя в некоторых прекрасных мелодрамах нет *ничего*, кроме сюжета. И это неплохо. Добротная, захватывающая, пугающая история может быть чертовски хорошим развлечением.

Но о чем это все в эмоциональном смысле? В чем тема фильма, его стержень, развитие? Что эта лента значит для меня? Очень важно сделать картину более личной. Я собираюсь полностью выкладываться в следующие шесть, девять, двенадцать месяцев. Лучше бы при этом фильм что-то значил для меня. Иначе этот труд (по правде сказать, весьма тяжелый) будет вдвойне изнурительным. Слово «значение» можно трактовать очень широко. «Свидание» было для меня возможностью поработать с Карло. И то, чему я у него научился, повлияло на все мои последующие картины.

В этой книге вопрос «О чем фильм?» я буду задавать снова и снова. Сейчас скажу одно: тема (или *что* картины) будет определять стиль (или *как* картины). Тема будет диктовать каждый мой выбор, о котором я расскажу в следующих главах. Я иду от внутреннего к внешнему. То, *о чем* лента, определяет выбор актеров, визуальное решение, монтаж, музыку, сведение звука, оформление титров и, если студия хорошая, позиционирование в прокате. Содержание фильма определяет его производство.

Как я уже говорил, у мелодрамы могут быть свои законы, так как вопрос «Что будет дальше?» — одно из главных удовольствий, знакомых с детства. То самое волнение,

которое охватывало нас, когда мы впервые слышали историю Красной Шапочки, возникает снова при просмотре «Молчания ягнят». Это не значит, что дело только в сюжете. Благодаря прекрасному сценарию Теда Тэлли, выдающейся режиссуре Джонатана Демми и блистательной игре Энтони Хопкинса это еще и исследование двух крайне интересных характеров. И все же в первую очередь это блестящий триллер, который держит в постоянном страхе и заставляет строить догадки.

Мелодрама всегда подчеркнута театральна, условна, что позволяет неправдоподобное сделать убедительным. Чем дальше это заходит, тем более реальным кажется. «Убийство в “Восточном экспрессе”» — первостатейный детектив, который не дает расслабиться. Помню, как я вскричал от радости, читая сценарий, когда обнаружилось, что они *все* виновны. Вот вам и неправдоподобие! Немного поразмыслив, понял: тут есть что-то еще — тоска по прошлому. Для меня мир Агаты Кристи главным образом ностальгичен. Даже названия у нее связаны с этим чувством. «Убийство Роджера Экройда» (что за имя!), «Убийство в “Восточном экспрессе”» (что за поезд!), «Смерть на Ниле» (что за река!) — во всех ее книгах описаны времена и места столь невиданные, что я сомневаюсь, существовали ли они вообще. Надеюсь, в других главах я смогу показать, как идея ностальгии повлияла на работу каждого цеха при создании «Восточного экспресса». И, наконец, детектив Агаты Кристи 40-летней давности получил шесть номинаций на «Оскар».

Но у меня был и другой повод снять этот фильм. Я всегда чувствовал, что слишком тяжеловесной режиссурой угробил две картины. Это были «Группа» по сценарию Сидни Бакмена, который адаптировал книгу Мэри Маккарти, и малоизвестная картина «Прощай, Брейверман» — сценарий к ней писал Герберт Сарджент по роману Уоллеса Маркфилда

«Преждевременная кончина». Этим фильмам просто не доставало легкости.

«Группа» определенно выиграла бы от более легкого комедийного настроения в первые 25 минут, за счет чего глубокая драматичность истории смогла бы проявиться постепенно. Одна из героинь книги, Кей, страдает от того, что *все* в жизни принимает слишком серьезно. Малейшее затруднение в ее глазах превращается в катастрофу, самое обычное замечание может полностью переменить ее отношение к человеку. Ближе к концу фильма Кей высовывается из окна с биноклем в руках, высматривая немецкие самолеты (идет Вторая мировая). Она убеждена, что авианалет на Нью-Йорк неизбежен. Она высовывается слишком далеко, падает и разбивается насмерть. Такой момент требует некоторого комического безумия, которое оборачивается трагедией, в чем так хорош, например, Роберт Олтмен.

Сценарий ленты «Прощай, Брейверман» был практически идеальным. Но вместо воздушного суфле у меня получился блин. Прекрасные комедийные актеры — Джек Уорден, Зора Ламперт, Джозеф Уайзмен, Филлис Ньюман, Алан Кинг, Соррелл Бук, Годфри Кембридж — барахтались, как рыбы на песке, по милости режиссера, который слишком всерьез воспринимал похороны и кладбища.

Я знал, что «Убийство в “Восточном экспрессе”» должно быть непременно веселым по духу. К чему-то у нас есть врожденный талант, а чему-то приходится учиться. На некоторые вещи мы просто не способны. Но я вознамерился сделать этот фильм веселым, даже если мне придется убить себя, а всем остальным — заканчивать начатое. Никто никогда не трудился так каторжно, чтобы создать нечто легкое по духу. Но меня это многому научило. (Опять-таки, подробности будут разобраны в следующих главах.) Не думаю, что

справился бы с «Телесетью», если бы не уроки, которые мне преподавал «Восточный экспресс».

Я бы мог пройтись по всему списку моих картин, разбирая причины, по которым их сделал. Эти причины варьируются от нужды в деньгах до вовлеченности в процесс каждой частицей существа, как это было на «Вопросах и ответах». Ход создания фильма — магия. И подчас она служит достаточным основанием выходить на работу. Просто делать кино — этого уже достаточно.

Еще пару слов напоследок о том, почему я говорю «да» фильму А и «нет» фильму В. За многие годы критики, и не только они, заметили, что мне интересна система правосудия. Разумеется, это так. Кто-то говорил, что мои театральные корни проявились в количестве пьес, которые я превратил в фильмы. Конечно, проявились. У меня было несколько картин о родителях и детях. Бывали комедии — одни похуже, другие получше, бывали мелодрамы и мюзиклы. Меня также обвиняли во всеядности, в отсутствии некой главной темы, которая связала бы все мои работы. Не знаю, так это или нет. И причина этого неведения в том, что стоит мне открыть первую страницу сценария, как я становлюсь добровольным пленником. Я далек от мысли, что все мои фильмы должны служить одной заранее определенной идее. Ни один сценарий не обязан соответствовать всеохватной теме моей жизни. У меня нет такой темы. Иногда я оглядываюсь на свою работу за несколько лет и говорю: «А! Так *вот что* меня тогда интересовало».

Кем бы я ни был, во что бы ни выливалась моя работа, это должно идти из подсознания. Я не могу работать рассудочно. Очевидно, так вернее и правильнее для меня. Каждый должен подходить к делу наилучшим для себя способом.

Не знаю, как выбрать фильм, который проливает свет на смысл моей жизни. Я *не знаю*, в чем ее смысл. Моя жизнь

определяется тем, как я ее проживаю. А фильмы обозначаются по мере того, как я их снимаю. Пока меня волнует определенная тема, этого достаточно, чтобы начать работать. Может быть, само дело и есть смысл моей жизни.

Решая (неважно, по какой причине) делать фильм, я возвращаюсь к ключевому вопросу: «О чем он будет?» Работа не начнется, пока не определены ее границы, и это первый шаг в процессе. Ответ на этот вопрос задаст то русло, в которое будут укладываться все последующие решения.

«Ростовщик»: как и почему мы сами строим себе тюрьмы.

«Собачий полдень»: фрики и изгои не так страшны, как мы о них думаем. Мы готовы сочувствовать самому дикому поведению, даже если не готовы это признать.

«Принц города»: когда мы пытаемся контролировать все вокруг, в итоге оно начинает контролировать нас. Все не то, чем кажется.

«Дэниел»: кто расплачивается за веру и убеждения своих родителей? Не только они сами, но и их дети, которые эти убеждения не выбирали.

«Из породы беглецов»: борьба, чтобы защитить все тонкое и уязвимое в себе и в мире.

«Пленки Андерсона»: машины побеждают.

«Система безопасности»: машины побеждают.

«12 разгневанных мужчин»: слушайте.

«Телесеть»: машины побеждают. Или, перефразируя слоган Национальной стрелковой ассоциации*: развращает не телевидение, а человек.

«Серпико»: портрет истинного «бунтаря с причиной»**.

* Слоган Национальной стрелковой ассоциации США звучит так: «Стреляет не оружие, а человек».

** «Бунтарь с причиной» — намек на фильм Николаса Рея «Бунтарь без причины» (*Rebel Without a Cause*, 1955). *Прим. перев.*

«Виз»: твой дом (в смысле самопознания) находится в тебе. То же можно сказать и о блистательном фильме с Джуди Гарленд, и о книге Фрэнка Баума.

«На холостом ходу»: кто расплачивается за убеждения родителей?

«Чайка»: почему все влюбляются не в тех? (Неслучайно в последней сцене герои за столом играют в карты, как будто у каждого плохой расклад и им нужно немного удачи.)

«Долгий день уходит в ночь»: здесь я должен остановиться. Сам не знаю, что тут за тема, кроме невесты какой идеи, скрытой в названии. Иногда появляется сюжет, и он, как в этом случае, выражен в столь великом произведении, так огромен и всеохватен, что его нельзя свести к единственной мысли. Попытки дать определение ставят пределы тому, что не должно иметь границ. Мне очень повезло, что удалось поработать с текстом такого уровня. Я понял, что лучший подход к нему — вопрошать, исследовать и позволить пьесе направлять меня.

В определенной степени то же самое происходит, разумеется, при работе над каждой хорошей картиной. В «Принце города» я понятия не имел, что думать о главном герое, Дэнни Чиелло, пока не увидел законченный фильм. В «Серпико» отношение к основному персонажу было двойственным. Иногда он становился настоящей головной болью. Вечный брызга. Аль Пачино заставил меня полюбить *его самого*, а не его персонажа. В «Чайке» все поступки неоднозначны. Все влюблены не в тех. Учитель Медведенко любит Машу, которая любит Константина, который любит Нину, которая любит Тригорина, который во власти Аркадиной, которая на самом деле любит Дорна, которого любит Полина. Но это не мешает каждому обладать собственным достоинством и пафосом, несмотря на видимую нелепость. Противоречие

заставляет глубже исследовать характеры. Каждая личность похожа на всех нас.

Но в «Долгом дне...» герои не похожи на нас. Все они катятся по наклонной плоскости эпических пропорций. Для меня это произведение не укладывается в определение. Одна из лучших вещей в моей жизни случилась именно на этой картине: последний кадр. Кэтрин Хепберн, Ральф Ричардсон, Джейсон Робардс и Дин Стоквелл сидят за столом. Каждый погружен в свой излюбленный дурман: мужчины пьяны, Мэри Тайрон под морфином. Луч далекого маяка озаряет комнату каждые 45 секунд. Камера медленно отъезжает, и стены постепенно исчезают. Вскоре персонажи сидят в черной пустоте (между мирами), они становятся все меньше и меньше с каждой вспышкой света. Затемнение. Посмотрев фильм, Джейсон (Робардс) рассказал, что читал письмо Юджина О'Нила, где тот рисует образ своей семьи, «сидящей в черноте за круглым столом». Я не читал этого письма. Сердце мое зашло от счастья. Вот что случается, если позволить материалу говорить за себя. Но это должен быть великий материал.

Мы с вами можем расходиться во мнениях о смысле той или иной пьесы. Это неважно. Каждый, кто снимает фильм, имеет право на собственную интерпретацию. Я всегда восхищался лентами, смысл которых оказывался не в том, что мне демонстрировали. В «Месте под солнцем» Джордж Стивенс показал удивительную, крайне романтическую историю любви. Но резонанс с книгой Драйзера, на которой основана картина, стал для меня сердцем истории, хотя на тот момент я еще не прочел ее. Это была воистину «американская трагедия»: ужасающая цена, которую человек платит за свою веру в американский миф. Важно то, что режиссер достаточно тверд в своей трактовке, так что его намерения, его точка

зрения вполне ясны. Каждый волен соглашаться с ним, отвергать или выражать собственные ощущения от работы. Мы здесь не ради консенсуса, а для обмена идеями. Иногда даже удается достичь согласия. И это восхищает.

Итак, хорошо ли, плохо ли, но я выбрал тему фильма. Как я определяю людей, которые помогут мне перевести ее на экран? Подробности будут позже, по мере того, как мы рассмотрим каждый аспект кинопроизводства. Но здесь тоже есть основной метод. Например, прогуливаясь в конце 50-х по Елисейским Полям, над входом в кинотеатр я увидел неоновую вывеску: *Douze Hommes en Colère — un Film de Sidney Lumet* («12 разгневанных мужчин» — фильм Сидни Люмета). Эта картина второй год не сходила с экранов. К счастью для моей психики и карьеры, я никогда не считал, что это *un Film de Sidney Lumet*. Не поймите превратно. Это не ложная скромность. Я тот парень, который говорит: «Стоп. Снято!» — и от этого зависит итог на экране. Для тех, кто ни разу не был на площадке: после того как сцена отрепетирована, мы начинаем съемку. Как только включается камера, снимается дубль. Мы можем сделать один дубль или 30 за раз. Если он удался полностью или частично, кричим: «Стоп. Снято!» Это значит, что полученный вариант отправится в лабораторию для проявки и печати, чтобы его можно было изучить на следующий день. Из таких отпечатанных дублей собирается конечный фильм.

Но насколько я главный? Действительно ли это — *un Film de Sidney Lumet*? Я завишу от погоды, бюджета, от того, что исполнительница главной роли ела на завтрак и в кого влюблен главный актер. Я завишу от дарований и причуд, настроений и эго, политических и личных предпочтений более сотни людей. И это только на стадии производства. Здесь я даже не заикаюсь о студии, финансировании, прокате, маркетинге и так далее.

Так насколько я независим? Как и все боссы — а на площадке я босс, — я главный постольку-поскольку. И это приводит меня в восторг. Я в ответе за сообщество, в котором отчаянно нуждаюсь и которое так же сильно нуждается во мне. Совместный опыт — вот в чем главная радость. Любой в группе может помочь или навредить. Именно поэтому в каждом цехе должны быть самые лучшие творцы и профессионалы. Люди, которые заставят вас выложиться по полной, но не по злобе, а из любви к истине. Разумеется, я могу призвать к субординации (надавить авторитетом), если разногласия станут неразрешимыми, но это крайняя мера. Это еще и самый легкий путь. Но главное удовольствие — во взаимной отдаче. Удовольствие говорить с Тони Уолтоном, художником-постановщиком «Принца города», о теме фильма и потом видеть, как он находит воплощение этой темы. Нанимать лакеев и подхалимов — значит задешево продавать и себя, и картину. Да, Аль Пачино очень требователен в работе. Но только затем, чтобы ты был честнее и копал глубже. Работая с ним, ты растешь как режиссер. Генри Фонда не умеет притворяться, поэтому он становится неким барометром правды, по которому ты измеряешь себя и других. Борис Кауфман, великий мастер черно-белой киносъемки, с которым я сделал восемь лент, корчился от боли и бросался в спор, если чувствовал, что движение камеры случайно и необоснованно.

Бог свидетель, я не затеваю споры ради соревновательного духа на площадке. Некоторые режиссеры считают, что должны провоцировать актеров для наилучшей отдачи. Думаю, это безумие. Стрессы до добра не доводят. Любой спортсмен скажет, что напряженность — прямой путь к травме. О накале эмоций я думаю то же самое. Стараюсь

создать на площадке свободную атмосферу, полную шуток и сосредоточенности. Звучит неожиданно, но эти вещи прекрасно уживаются. Очевидно, что талантливые люди обладают собственной волей, и это нужно уважать и поощрять. Часть моей работы — сделать так, чтобы каждый выдавал все лучшее, на что способен. А раз я нанимаю лучших из лучших, то представьте, насколько *их* «лучшее» лучше, чем у просто лучших.

Ключевой момент в работе настает, когда я говорю «Снято!» и все, над чем мы трудились, оказывается окончательно зафиксировано на пленке. Как я понимаю, что этот момент настал? Точно не знаю. Иногда сомневаюсь насчет дубля, но все равно отправляю его в печать. Мне не обязательно его использовать. А иногда я настолько уверен, что печатаю только его и перехожу к следующей сцене. Съемка нового эпизода — колоссальная ответственность. Мы должны убрать с площадки все, что было подготовлено для предыдущего дубля, а это порой занимает часы или даже дни. Если предстоит последняя работа на локации, то решение уже бесповоротно, так как мы должны переезжать и, скорее всего, не сможем вернуться. Так что слово «снято» — моя главная ответственность.

Порой я снимал все с одного дубля и двигался дальше. Это опасно, потому что иногда случается непредвиденное. Лаборатория может загубить пленку. Как-то в нью-йоркской лаборатории случилась стихийная забастовка, и эти поганцы просто оставили пленку в баке с проявителем. Целый день работы не только над моим фильмом, но над всеми, снимавшимися тогда в Нью-Йорке, пошел насмарку. А однажды пленку отправили в лабораторию на микроавтобусе, который попал в ДТП. Коробки с непроявленным негативом разлетелись по улице, из некоторых он выпал, и дубли были

загублены. В другой раз, на «Пленках Андерсона», мы снимали сцену похорон гангстера возле собора Св. Патрика на углу Малберри и Хаустон-стрит в Маленькой Италии. Я чувствовал, как нарастает напряжение. Некоторые мафиози были недовольны тем, как показаны их сородичи. (Надо ли говорить, что началось настоящее вымогательство.) Алан Кинг играл в этом фильме гангстера. Он очутился среди шестерых дюжих крепышей. Голоса звучали все громче. Наконец, я расслышал одного из них: «А почему нас вечно бандюгами показывают?! У нас и художники есть!»

Алан: «Кто?»

Мафиози: «Микеланджело!»

Алан: «Про него уже есть кино».

Мафиози: «Да ладно! С кем?»

Алан: «С Чарлтоном Хестоном. Нудятина та еще».

Но ситуация была серьезная. Помреж сказал, что слышал, как один из местных что-то бормотал насчет того, чтобы «достать чертов негатив». Наши нью-йоркские бандиты — ребята просвещенные, поэтому отныне после каждой сцены мы извлекали негатив и вручали перепуганному помощнику продюсера, который незаметно ускользал с площадки и на метро вез пленку в лабораторию Technicolor.

К команде «Снято!» меня ведет чистый инстинкт. Иногда я говорю так, потому что чувствую — это идеальный дубль, который уже никак не улучшить. Порой потому, что с каждым дублем все только хуже. Бывает, просто нет выбора. Свет ушел, а на завтра назначена съемка в Париже. Не повезло. Отправляем на печать и надеемся, что никто не заметит халтуры.

Самое страшное — когда знаешь, что у тебя есть всего один дубль на съемку. Так было на «Убийстве в “Восточном экспрессе”». Вообразите картину: мы в огромном ангаре

железнодорожного депо недалеко от Парижа. Там стоит пылящийся и фыркающий паровоз с шестью вагонами. Целый поезд! И весь мой! Не игрушечный паровозик! Настоящий поезд! Старые вагоны для него пригнали из Брюсселя, где их хранит компания Wagons-Lits, а локомотив — из Понтарлье в Альпах, где французские железные дороги держат отслужившие составы. Мы построили декорацию Стамбульского вокзала в Лондоне, привезли в Париж и возвели в этом ангаре: так возник перрон «Восточного экспресса» в Стамбуле. На «перроне» и в «зале ожидания» собрались 300 статистов. Кадр такой: камера установлена на моторной тележке с пятиметровым краном. Позиция — в нижней точке. По мере приближения поезда она движется навстречу и одновременно поднимается примерно до половины высоты паровоза, около двух метров. Состав набирает скорость, едет на нас, а мы ускоряемся навстречу. Когда с нами поравнялся центр четвертого вагона, мы видим в кадре крупный план эмблемы Wagons-Lits, пока камера не поворачивается на 180 градусов. На тот момент мы уже поднялись на всю высоту крана — пять метров — и снимаем, как поезд удаляется и становится все меньше. Наконец, остались видны только два красных габарита последнего вагона, и экспресс исчез в черноте ночи.

Джеффри Ансуорту, блестящему британскому оператору, понадобилось шесть часов, чтобы осветить такое огромное пространство. Четверо из нашего звездного ансамбля — Ингрид Бергман, Ванесса Редгрейв, Альберт Финни и Джон Гилгуд — были заняты в лондонских спектаклях. Они отыграли в субботу вечером, утром в воскресенье прилетели в Париж и должны были вернуться на сцену в понедельник. Снимать пришлось ночью, ведь если поезд покидает вокзал при свете дня, это не слишком таинственно и совсем не эффектно. Кроме того, мы должны были освободить ангар французских

железных дорог к 8.00 утра понедельника. Мы даже ни разу не смогли отрепетировать, потому что Джеффу нужно было выставить свет на площадке, а для этого состав должен был находиться у платформы. Сквозь ворота ангара, в которые он должен был выезжать, открывался вид на депо и современный Париж, что было еще одним поводом снимать в темноте.

Питер Макдональд — лучший ассистент оператора, с которым мне доводилось работать. Человек на его должности крутит все эти колеса и рычаги, чтобы камера поворачивалась в нужном направлении. Есть еще фокус-пуллер (ассистент оператора по фокусу), чья работа, понятное дело, следить за фокусом. Это не так просто, когда камера движется в одну сторону, поезд — в другую, а вам надо панорамировать вдоль надписи (Wagons-Lits) и легко заметить малейший расфокус. Диафрагма на объективе раскрыта на 2,8, что еще больше затрудняет фокусировку. А еще есть человек, ведущий тележку навстречу поезду, чью скорость он даже не видит. И грип (рабочий на площадке), он управляет краном — стрелой с противовесом, которая держит платформу, где сидим мы — Джефф Ансуорт, ассистент оператора и я. Стрела крана позволяет камере подниматься и опускаться на нужную высоту. Координация всех четырех человек должна быть идеальной. Питер снова и снова проигрывает с ними будущую съемку, но только на словах, потому что поезд не может сдвинуться, пока Джефф выставляет свет.

И вот на часах 4.00 утра, я начинаю нервничать. Ансуорт работает на износ, осветители бегают, все лезут из кожи вон. В 4.30 он готов. У меня замирает сердце. Я знаю, что у нас всего одна попытка — в 5.10 небо начнет светлеть. Никаких шансов, что за эти 40 минут мы успеем загнать поезд в ангар, остановить на нужной отметке и снять второй дубль. К тому же начнется регулярное движение поездов, и нужная нам

путевая стрелка будет недоступна. Делать нечего, нужно начинать. Массовка на месте, паровоз пыхтит, сердца колотятся, мы запускаем камеру. Командую: «Поезд пошел!» Француз-ассистент, он же переводчик, дает сигнал машинисту. Поезд движется на нас. Мы идем навстречу. Стрела крана с камерой взмывает вверх. Фокус-пуллер уже старается взять в фокус несущуюся эмблему Wagons-Lit на четвертом вагоне. Она летит на нас так быстро, что глазом не уследишь, не то что объективом. Питер разворачивает камеру с невероятной скоростью, и я радуюсь, что пристегнулся по его настоянию. Состав вырывается из ангара и исчезает в ночи. Питер смотрит на меня, улыбается и поднимает большие пальцы вверх. Джефф тоже смотрит на меня и улыбается. Я наклоняюсь к помрежу и очень тихо говорю: «Снято».

Еще одна крайне весомая вещь, за которую я отвечаю, — бюджет. Я не из тех режиссеров, которые говорят: «К черту кинокомпанию — сколько мне нужно, столько и потрачу». Благодарен каждому, кто дал все эти бесчисленные миллионы на фильм. Мне никогда не найти таких денег. С директором картины мы расписываем бюджет, со вторым режиссером — график съемок (календарно-постановочный план). После этого я делаю все, что в человеческих силах, пытаюсь остаться в установленных рамках.

Это особенно важно, если картину финансирует не крупная студия (мейджор). На некоторых моих фильмах частные средства сочетались с продажей «территорий». Это работает так: скажем, бюджет картины \$10 миллионов. Три из них составляют так называемые основные расходы: покупка прав, гонорары режиссеру, продюсеру, сценаристу, актерам. Другие семь идут на дополнительные траты, то есть все прочее: локация, декорации, грузовики, аренда павильонов, техперсонал, буфет, юридические услуги (чудовищная сумма), музыка,

монтаж, звукозапись и сведение, аренда оборудования, расходы на проживание, реквизит и так далее. Иными словами, второстепенные издержки — это стоимость физического производства фильма. Итак, у вас нет поддержки мейджора, поэтому продюсер едет на какой-нибудь из ежегодных кинорынков (или на все) в Милан, Канн или Лос-Анджелес и пытается продать права на дистрибуцию фильма прокатчикам во Франции, Бразилии, Японии — любой стране мира. Если у него еще и телевизионные права, можно продавать и их в любое количество государств. Права на выпуск видеокассет. Права на показ по кабельному ТВ. Таким путем он медленно собирает необходимые 10 миллионов: два из Японии, один из Франции, 75 тысяч из Бразилии, 15 тысяч из Израиля. Любая сумма хороша.

Но чтобы эта схема работала, нужны две вещи. Первое — у продюсера должен быть американский контракт на дистрибуцию — гарантия того, что фильм будет показан в США. Второе необходимое условие — обязательство о завершении, суть которого заключена в самом термине. Его предоставляет компания с достаточными финансовыми ресурсами, тем самым гарантируя, что картина будет закончена. Если исполнитель главной роли умрет, ураган разрушит съемочную площадку, студия сгорит дотла — компания-поручитель обязуется выжать из страховой компании деньги, необходимые для завершения съемок. Но в договоре прописано — и это стандартный пункт, — что в случае выхода из графика или превышения бюджета *во время* съемок компания-поручитель получает контроль над картиной! В этом случае у них есть право любым способом сохранить деньги. Если запланирована сцена в оперном театре с шестью сотнями статистов, компания может потребовать снимать ее в мужском туалете оперного театра. Если вы откажетесь, они вправе вас уволить.

Вам нужен объемный стереозвук, а они заставят свести все в монодорожку, потому что это гораздо, гораздо дешевле. С этого момента они владеют лентой. Их комиссионные составляют, кстати, где-то от 3% до 5% от общего бюджета картины.

Спрашиваю еще раз: насколько я свободен? Но, что интересно, я не против ограничений. Иногда они даже побуждают трудиться лучше, с бóльшим воображением. Они могут поднять боевой дух в группе и среди актеров, что в итоге добавит фильму страсти и проявится на экране. На некоторых лентах я работал за профсоюзный минимум, актеры тоже. Так мы снимали «Долгий день уходит в ночь». Группа пошла на это потому, что все любили пьесу и желали увидеть готовую картину несмотря ни на что. Мы создали кооператив — Хепберн, Ричардсон, Робардс, Стоквелл и я — все работали за минимальную плату. Прибыль (кое-какая все же была) поделили поровну. Всего фильм обошелся в \$490 000. «Ростовщик» снимался так же. Общий бюджет \$930 000. «Дэниел», «Вопросы и ответы», «Оскорбление» — все снималось таким же образом. И это ленты из числа тех, которыми я больше всего доволен как художник. Бывали случаи, когда я чувствовал, что коммерческий потенциал у картины невысокий, и из благодарности за деньги, выделенные студией, совершал невозможное. Я брал меньше своей установленной цены. Так было на картине «На холостом ходу». Никогда об этом не жалел.

Я понял, что актеры с большой охотой соглашались на такие условия, если им нравится материал; если чувствуют — дело рискованное и знают, что на их месте каждый согласится. Кроме актеров из «Долгого дня...» участвовать в подобной аванюре по минимальной ставке были готовы Шон Коннери, Ник Нолти, Тимоти Хаттон, Эд Аснер, блестящий художник-постановщик Тони Уолтон, превосходный

оператор Анджей Бартковяк. Иногда я просил об этом даже членов съемочной группы: кто-то соглашался, кто-то нет. Но угадайте, кто ни разу не согласился? Члены профсоюза водителей.

Многие способы сэкономить деньги, которые я узнал на малобюджетных фильмах, можно и нужно использовать на картинах с нормальным финансированием. Экономить можно не жертвуя качеством. Например, я снимаю сцену — неважно, в павильоне или на натуре, — от стены к стене. Представьте: у комнаты четыре стены, назовем их А, В, С и D. Начав с общего плана напротив стены А, я снимаю каждый следующий кадр на ее же фоне. Снимаю все ближе, пока последний крупный план на фоне стены А не будет готов. Затем переходим к стене В и повторяем тот же процесс. Следом идут С и D. Смысл в следующем: когда нужно изменить угол направления камеры больше чем на 15 градусов, необходимо заново выставлять свет. Освещение — самая затратная по времени (и деньгам) часть кинопроцесса. На переосвещение площадки уходит самое меньшее два часа. Четыре раза переставил свет — день долой! Просто на то, чтобы снять на фоне стены А, потом развернуться на 180 градусов и снять на фоне стены С, нужно потратить четыре часа — половину рабочего дня!

Актеров снимают, разумеется, не в хронологическом порядке. И здесь сказывается польза репетиций. Я репетирую минимум две недели, иногда три, в зависимости от сложности персонажей. У нас не было денег на съемки «12 разгневанных мужчин». Бюджет всего \$350 000. Да-да, 350 000. Мы выставляли свет на стул и снимали все, что происходит, от начала до конца на этом стуле. Ну, не совсем так. Трижды проходили всю комнату по кругу: первый раз при нормальном освещении, второй при сгустившихся тучах, которые

изменили характер света, идущего снаружи, и третий раз при включенных верхних лампах. Сцена ссоры Ли Кобба с Генри Фондой, ясное дело, состояла из кадров с Фондой (на фоне стены С) и кадров с Коббом (на фоне стены А). Их снимали отдельно с разницей в семь или восемь дней. Это означает, конечно, что я должен был очень четко помнить степень эмоционального накала, которой Кобб достиг семь дней назад. Вот тут и понимаешь, что репетиции бесценны. За две недели такой подготовки у меня в голове был подробный график необходимого уровня эмоций с точной привязкой к хронометражу. Мы уложились в 19 дней (на день раньше графика) и сэкономили \$1000 бюджета.

Как говорил Том Лэндри*: все дело в подготовке. Терпеть не могу Dallas Cowboys и не в восторге от самого Тома и его вечной короткополой шляпы. Но тут он попал в яблочко. Да — дело в подготовке. Куча приготовлений убивает спонтанность? Вовсе нет. Я пришел к ровно противоположному выводу. Когда точно знаешь, что делаешь, открывается больше свободы для импровизации.

В моей второй картине, «Очарованная сценой», есть эпизод в Центральном парке с Генри Фондой и Кристофером Пламмером. К обеду мы отсняли большую часть материала и сделали перерыв на час, уверенные, что осталось всего несколько кадров — и эпизод будет завершен. Во время обеда пошел снег. Когда мы вернулись, весь парк уже был белым. Снег был так красив, что я захотел переснять всю сцену. Франц Планер, оператор, сказал, что это невозможно, потому что свет уйдет через четыре часа. Я быстро изменил мизансцену: Пламмер теперь появлялся так, что был виден

* Том Лэндри — игрок в американский футбол, тренер команд New York Giants и Dallas Cowboys. *Прим. перев.*

заснеженный парк. Потом я усадил их на скамейку, сделал мастер-план и два крупных плана. К последнему кадру пришлось раскрыть диафрагму во всю ширь, но у нас все получилось. Просто актеры были готовы, группа точно знала, что делать, а мы подстроились под погоду и в итоге сняли сцену лучше, чем планировали. Подготовка позволяет произойти «счастливному случаю», на который мы все надеемся. Со мной это случалось много раз: на эпизоде между Шоном Коннери и Ванессой Редгрейв в Стамбуле («Убийство в “Восточном экспрессе”»); в сцене с Полом Ньюманом и Шарлоттой Рэмплинг («Вердикт»); во множестве сцен с Алем Пачино и банковскими служащими («Собачий полдень»). Так как каждый знал свое дело, почти вся импровизация в итоге попала в фильм.

Ну а теперь — подробности. Не поговорить ли нам о сценаристах?

ГЛАВА 2

СЦЕНАРИЙ

Кому нужны писатели?

Я подробно объяснил, по каким причинам принимаю или отвергаю сценарий. Понятно, что речь идет о случаях, когда он вообще существует. Сегодня у всех представителей киноиндустрии бывают так называемые горячие сезоны. Это значит, что все хотят тебя, потому что твой последний фильм стал сенсацией. Если случились две сенсации подряд, то ты крайне привлекателен. Три — и это уже: «Чего ты хочешь, детка? Только назови». Прежде чем вы скажете: «Чего еще ждать от Голливуда», — думаю, стоит проверить, как обстоят дела в вашей профессии. По моим наблюдениям, та же картина в издательском деле, театре, музыке, юриспруденции, хирургии, спорте, на телевидении — везде.

Во время моих горячих сезонов и даже некоторых прохладнее студии обычно присылают вместе со сценарием письмо, в котором почти всегда встречается фраза: «Конечно, мы знаем, что сценарий требует доработки. И если вам кажется, что его автор не справится с этой задачей, мы готовы

подключить кого угодно». Меня всегда удивляет такой подход. Это дурной знак. Для меня это показатель того, что они с самого начала совершенно не верят в свое приобретение.

Многолетнее презрительное отношение студий к авторам сценария слишком хорошо известно, чтобы снова обсуждать его. Большинство страшилок на эту тему имеют под собой реальную основу; например, Сэм Шпигель однажды нанял для работы над картиной двух сценаристов, которые жили на разных этажах парижского отеля Plaza Athénée. Или, скажем, Герб Гарднер и Пэдди Чаефски, занимавшие соседние офисы в доме № 850 на 7-й авеню в Нью-Йорке, получили одинаковые предложения переписать один и тот же сценарий. Продюсер был слишком глуп или чересчур занят, чтобы заметить: тексты посылают по одному адресу, в офисы 625 и 627. В ответ авторы напечатали одинаковые письма с отказом.

Я пришел в кинематограф из театра. И там работа драматурга священна. Главная цель постановки — передать основную мысль автора. Под «основной мыслью» здесь подразумеваются причины, которые сподвигли его написать пьесу. Собственно, как гласит контракт Гильдии драматургов, за автором остается последнее слово во всем: в выборе актеров и режиссера, декораций, костюмов, включая право снять спектакль с репертуара еще до премьеры, если его не устраивает то, что получилось. Мне известен такой случай. Я вырос с пониманием, что постановка в первую очередь должна нравиться тому, кто придумал исходную идею и прошел через муки, чтобы выразить ее на бумаге.

Во время первой встречи со сценаристом я никогда не делаю ему замечаний, даже если мне кажется, что нужно многое изменить. Вместо этого задаю ему те же вопросы, что и себе: «О чем эта история? Что вы в ней увидели? В чем

ваша основная мысль? Что в идеале должны подумать, почувствовать, ощутить зрители, если мы все сделаем правильно? В каком настроении они должны выходить из кинотеатра?»

Мы — два разных человека, которые пытаются объединить свои способности для работы над фильмом, поэтому критически важно достичь согласия относительно основной мысли сценария. В лучшем случае возникнет некая новая мысль, которую никто не мог предугадать. В худшем — нас затянет в мучительный водоворот взаимного недопонимания, которое на экране выльется в нечто бесцельное, мутное или просто дурное. Я знал одного режиссера, который всегда хвастал, что он «прячет» в фильме тайные смыслы, известные лишь ему. Скорее всего, он просто завидовал таланту сценариста.

Первый и, кажется, единственный роман Артура Миллера «Фокус», по-моему, ничуть не хуже, чем его первая бродвейская пьеса «Все мои сыновья». Однажды я его спросил: почему он предпочитает драму, если ему удаются обе эти формы? Почему он отказался от полного контроля над творческим процессом, который дает роман, в пользу ситуации, когда за конечный результат отвечает целая группа людей, ведь пьеса сначала попадает в руки режиссера, а затем передается актерам, художнику по декорациям, продюсеру и прочим? Ответ меня тронул. Оказалось, ему нравится смотреть, что его творчество пробуждает в других. Это могут быть откровения, чувства и идеи, о существовании которых не догадывался даже он сам во время работы над пьесой. И именно на такой итог надеемся все мы.

Как только мы достигли согласия по вопросу «О чем эта картина?», можно приниматься за детали. Сначала проверяем каждую сцену — само собой, по очереди. Привносит ли она что-то в основную тему? Что именно? А в развитие сюжета? В характеры героев? Нарастает ли напряжение либо драма?

Если это комедия, то становится ли смешнее? Развивается ли история благодаря героям? В хорошей драме граница между героями и фабулой должна быть невидимой. Однажды я прочитал отлично написанный сценарий с первоклассными диалогами. Но герои не имели к содержанию ни малейшего отношения. Эта же история могла произойти с кем угодно.

В драме персонажи должны определять интригу. В мелодраме, наоборот, история определяет героев. Приоритет в последней отдан развитию сюжета, все подчинено ему. Для меня фарс — это комический эквивалент мелодрамы, а комедия — комический эквивалент драмы. В драме история должна раскрывать и объяснять персонажей. У «Принца города» не могло быть другого финала из-за фатального порока главного героя — Дэнни Чиелло. Он, по сути, манипулятор. Ему кажется, будто он может уладить что угодно и извлечь из этого выгоду. Фильм рассказывает историю такого человека, попадающего в ситуацию, с которой он не может справиться. Никто не смог бы. Она оказалась слишком масштабной, сложной, в ней чересчур много непредсказуемых переменных, включая других людей; ее невозможно держать под контролем. И финал, когда все вокруг Дэнни рушится, неизбежен. Он создал ситуацию, и это обнажило его суть. Здесь герой и история едины.

Думаю, неизбежность — это главное. Когда я смотрю хорошую драму, хочется чувствовать: «Ну конечно, с самого начала именно к этому все и шло». Но при этом та же фатальность не должна исключать сюрприза. Нет смысла тратить два часа на то, что совершенно ясно через пять минут после начала. Неизбежность не значит предсказуемость. Сценарий по-прежнему должен заставлять врасплох, удивлять, развлекать, вовлекать, но в момент развязки все равно оставить тебя

с ощущением, что история могла завершиться только так и никак иначе.

От разбора сцены за сценой мы переходим к оценке реплики за репликой. Нужна ли эта фраза в диалоге? Что она дает? Действительно ли это наилучший выбор слов? При разногласиях я обычно соглашаюсь с мнением сценариста. В конце концов, он это написал. Также важно, чтобы я как режиссер понимал абсолютно все реплики. Нет ничего более постыдного, чем ситуация, когда актер просит объяснить смысл фразы, а режиссер не может ответить. Однажды со мной такое случилось на съемках картины «Гарбо рассказывает». Я вдруг понял, что не знаю ответа на вопрос одного из актеров. Автор сценария уже вернулся в Калифорнию. Я выворачивался и так и сяк, выдавая какой-то бред о характере героя, который исполнитель с готовностью принял. Позже я пересматривал ранние версии сценария, и оказалось, что между правками в него прокралась опечатка. На самом деле все должно было быть совершенно наоборот. Но в этом я, конечно, не сознался.

Для фильма «Долгий день уходит в ночь» я использовал в качестве сценария саму пьесу. Единственное, что мы переделали для съемок, — убрали 7 страниц текста из 177. Я знал, что вырезанные эпизоды будут сниматься крупным планом и благодаря этому станут понятны без слов.

С «Собачьим полуднем» все было по-другому. Этот фильм основан на реальных событиях. Мы с продюсером Марти Брегманом и Алем Пачино одобрили прекрасный сценарий Фрэнка Пирсона. Совершенно выстроенный, с отличными, едкими диалогами, он был смешным, трогательным и давал много свободы. К третьему дню репетиций я начал нервничать по причине, которая не имела никакого отношения ни к уровню сценария, ни к актерам. В основе сюжета лежала история

о мужчине, который грабит банк, чтобы его парню хватило денег на операцию по смене пола. Довольно экзотическая тема для 1975 года. Даже «Оркестранты» не затрагивали эту сторону жизни гомосексуалистов.

Я рос в рабочем квартале. Помню, как в детстве ходил в кинотеатр «Лоус Питкин» на Питкин-авеню в Бруклине. По вечерам в субботу туда набивалась не самая искушенная публика. Например, когда на экране появлялся Лесли Говард в «Алом первоцвете», с балконов летели грубости.

Как я уже говорил, «Собачий полдень» — фильм о том, что у нас общего с людьми самого возмутительного поведения, с фриками. Мне хотелось, чтобы в этой картине наиболее эмоциональной стала сцена, когда Аль Пачино диктует свое завещание, прежде чем рискнуть и выйти из банка на улицу, где его почти наверняка убьют. В этом завещании была красивая фраза, которую мы взяли из реальной истории: «А Эрни, которого я люблю так, как ни один мужчина никогда не любил другого, я оставляю...» И предполагалось, что это будут показывать тем же самым людям, которые заполняли кинотеатр «Лоус Питкин» вечером в субботу. Бог его знает, что тут может прилететь с балкона. Целью всей ленты стало сделать так, чтобы эта фраза выстрелила. Но под силу ли это нам?

С согласия Фрэнка на третий день репетиций я объяснил актерам, что мы работаем со скандальным, по сути, материалом. Обычно я не переживаю о реакции публики. Но когда речь идет о сексе или смерти, двух гранях жизни, которые пронимают нас до самого нутра, действия зрителей не предугадаешь. Они могут смеяться невпопад, свистеть, вести диалоги с экраном — тут может быть любая защитная реакция, к которой люди прибегают, когда им неловко; или если то, что им показывают, слишком узнаваемо; либо когда

они видят нечто, с чем никогда не сталкивались. Я сказал актерам, что единственный способ предотвратить такой исход — сильнее приблизить их персонажей к себе, брать как можно меньше извне и выложить все, что есть внутри. Никаких костюмов. Они будут играть в собственной одежде. «Я хочу видеть на экране Шелли, и Кэрол, и Аля, и Джона, и Криса, — сказал я. — Вы просто на время одолжите имена людей из сценария. Никаких придуманных образов. Только вы». Один из актеров спросил, можно ли говорить своими словами, если захочется. И я разрешил — впервые за свою карьеру.

Это была удивительная команда. Пачино вел их с такой безумной отвагой, которую я прежде встречал всего пару раз. Так же отчаянно рисковали Кэтрин Хепберн в фильме «Долгий день уходит в ночь» и Шон Коннери в моей не слишком известной картине «Оскорбление». Фрэнку Пирсону хватило здравомыслия понять, чего мы добиваемся. К тому же мы не ввергали ленту в анархию. В зал для репетиций принесли записывающее оборудование. Мы просто импровизировали. Каждый вечер после репетиций эти экспромты печатались, и в итоге из них мы составляли диалог. Потрясающая сцена телефонного разговора Аля Пачино с его любовником, которого играл Крис Сарандон, возникла на репетиции, когда мы все сидели вокруг стола. За ней следовал его разговор с женой; он родился из импровизаций Аля и Сьюзен Перец, игравшей его супругу, и реплик исходного сценария. Эти 14 минут — один из самых замечательных киноэпизодов, которые я когда-либо видел. В трех случаях актеры импровизировали прямо во время реальной съемки: это две сцены между Алем и Чарльзом Дёрнингом, который играл главного детектива, и необыкновенная сцена, когда Пачино впервые чувствует собственную силу после сплошной череды

неудач и кричит: «Аттика, Аттика!» По моим оценкам, около 60% фильма были импровизацией. Но мы аккуратно, сцена за сценой, придерживались структуры Пирсона. Он получил «Оскар» за лучший сценарий. И он его заслужил. Пирсон был бескорыстен и предан теме. Может быть, актеры не дословно говорили то, что он написал, но выражали его замысел.

Реальное ограбление банка длилось девять часов. Разумеется, оно активно освещалось по телевизору. Один из друзей грабителя продал местному телеканалу видеозапись псевдосвадьбы Джона и Эрни, реальных героев этой истории, в Гринвич-Виллидж. Я видел этот материал: Джон был в своей военной форме, а Эрни — в свадебном платье. За ними — 20 парней в женских нарядах. Подружки невесты. Их женил священник-гей, который совершил каминг-аут и вскоре лишился духовного сана. Мать Джона сидела в первом ряду. Джон надел на палец Эрни кольцо от электрического фонарика. В исходном сценарии был эпизод, когда это видео показывают в новостях. Их смотрят заложники в банке; в этот момент они впервые видят любовника Сонни.

Учитывая опасения по поводу того, как картину примут в «Лоус Питкин», я подумал: если мы воссоздадим это видео в фильме, нам конец. Мы уже не выплывем. После подобной сцены толпа на балконе ни за что не позволит себе воспринимать всерьез Пачино или фильм. Они выйдут из-под контроля — возможно, завывая от смеха. И я убрал эту сцену. Даже не снимал ее. Вместо этого у нас было фото Эрни, которое показывают по телевизору; так мы сохранили содержание сцены и избежали нежелательного риска.

В контракте любого режиссера есть пункт о том, что он будет «в основном» следовать утвержденному сценарию. Поскольку большинство текстов претерпевают множество изменений, последний вариант, который одобряется до начала

съемок, считается постановочным сценарием. Если у студии есть какие-то возражения, еще остается время, чтобы озвучить их до начала основного процесса.

Когда мы уже две недели снимали, директор картины сказал, что кто-то из студийного начальства в Калифорнии хочет со мной поговорить. Я ответил, что сейчас снимаю и перезвоню во время обеденного перерыва. Минуту спустя директор вернулся: «Он велел остановить съемку. Ему нужно с тобой поговорить». О боже.

Я зашел в офис и поднял трубку.

Я: «Привет! Что случилось?»

Большой босс: «Сидни, ты нас обмишурил!»

Я никогда прежде не слышал слова «обмишурил». И решил, что это значит «отымел».

Я: «В каком смысле “обмишурил”?»

Большой босс: «Ты вырезал одну из лучших и важнейших сцен в фильме!»

Я понял, что они надеялись на скандальную известность, которую эта сцена могла принести картине; именно поэтому мы ее убрали. Я заметил ему, что они получили окончательный вариант сценария еще две недели назад и от них не поступало никаких замечаний. Было слишком поздно воссоздавать хронологию со свадьбы: мы уже отсняли сцену, в которой ее могли бы показывать по телевизору в банке. Он бросил трубку.

Когда представители компании увидели рабочую версию фильма, они от счастья впали в экстаз. Большой босс превратился в самую любезность; он сказал, что теперь понимает, почему я вырезал тот эпизод.

За исключением двух случаев все сценаристы, с которыми я сотрудничал, хотели вновь со мной поработать. Думаю, отчасти дело в том, что мне нравятся диалоги. Они кинематографичны. Многие из наших любимых фильмов

1930–1940 -х годов — это бесконечный поток диалогов. Конечно, мы помним, как Джеймс Кэгни размазывает грейпфрут по лицу Мэй Кларк*. Но разве это пробуждает более теплые воспоминания, чем «Этот бокал — за тебя, малыш»**? Видит Бог, попытки Чаплина съесть кукурузу с помощью «кормящей машины» в «Новых временах» — это уморительное зрелище. Но не думаю, что когда-нибудь я смеялся громче, чем в финале фильма «В джазе только девушки», когда Джо Браун говорит Джеку Леммону: «Ну... у каждого свои недостатки».

Смысл в том, что между картинкой и звуком нет никакой вражды. Почему бы не взять лучшее и там, и там? Я иду еще дальше. Мне нравятся длинные речи. Одна из причин, по которой студия не горела желанием снимать «Телесеть», заключалась в том, что Пэдди Чаефски написал для Говарда Била, героя Питера Финча, как минимум четыре монолога по четыре-шесть страниц. И все это венчалось бесконечной речью Неда Битти, играющего главу гигантской корпорации, которая пытается перетянуть Говарда Била на свою сторону. Но эти сцены были мастерски сыграны и визуально безупречны. Кроме того, можно вспомнить трехстраничный монолог Ника Нолти в «Вопросах и ответах», который раскрывает и суть его героя, и тему картины. Приводить в пример «Долгий день уходит в ночь» или «Генриха V», может быть, немножко нечестно, но опять же, речи героев в них были так хорошо обыграны, что в фильмах они, несомненно, оказались на своем месте. Есть ли что-то эмоциональнее, чем финальный монолог Генри Фонды в «Гроздьях гнева»? А если говорить про красоту чистой лирики, как насчет речи Марлона Брандо в картине

* Имеется в виду момент из фильма «Враг общества» (1931) режиссера Уильяма Уэллмана. *Прим. перев.*

** Цитата из фильма «Касабланка» (1942) режиссера Майкла Кёртиса. *Прим. перев.*

«Из породы беглецов»? А когда в «Убийстве в “Восточном экспрессе”» Альберт Финни излагает суть дела, его монолог длится две бобины (около 17 минут).

На заре эры телевидения, когда правила бал «драматургия кухонной мойки», в фильмах обязательно был момент, когда мы «объясняли» героя. Как правило, где-то в последней трети картины кто-нибудь озвучивал истинные причины, по которым персонаж стал тем, кем стал. Мы с Чаефски называли это методом резиновой уточки: «Однажды кто-то отнял у него резиновую уточку, вот почему он превратился в убийцу-психопата». Так было принято раньше, а для многих продюсеров и студий ничего не изменилось и сейчас.

Я всегда пытаюсь обойтись без резиновоуточных объяснений. Герой обязан раскрываться за счет своих действий на экране. А его поведение по ходу картины должно проливать свет на психологические мотивы. Если сценаристу придется проговаривать основания героя в чьих-то репликах, то с этим персонажем явно не все в порядке. Диалог в фильме выполняет ту же роль, что и остальные составляющие. Он может быть костылем для хромого сценария или, если его правильно использовать, способен усиливать, углублять и раскрывать.

Чего хочет от меня сценарист? Тщательного изучения его идей и затем их аккуратного воплощения. Чего я хочу от сценариста? Такой же самоотверженности, какую Фрэнк Пирсон проявил во время работы над «Собачьим полуднем» или Наоми Фонер — в картине «На холостом ходу».

Наоми — прекрасная, талантливая, незаурядная сценаристка. Каким-то неведомым образом она влюбилась в сцену, которая, как мне кажется, была единственным слабым моментом за весь фильм. Молодой парень, герой Ривера Феникса, приходит в странный дом, садится за пианино и начинает

играть сонату Бетховена. Через какое-то время замечает, что за ним следит девочка, его ровесница. Тут по сценарию он плавно переходит на буги-вуги.

Я объяснил Наоми, почему мне эта сцена кажется никудышной. В ней мы как будто заискиваем перед аудиторией: смотрите-ка, никакой он не ботан, ему нравится джаз, совсем как нам. Я помню подобные сцены с давних времен: вспоминается и Хосе Итурби, порхающий пальцами по клавишам в каком-то третьеразрядном фильме с Глорией Джин, и Джанетт Макдональд, поющая свинг в «Сан-Франциско». Но Наоми боролась за этот эпизод, поэтому я решил не вырезать его и посмотреть, что получится на репетиции. Когда я ставил сцену, Ривер спросил, не можем ли мы ее убрать. Он чувствовал в ней фальшь. Я увидел, как Наоми бледнеет. Мы принялись обсуждать. Ривер со святой простотой и искренностью объяснил Наоми, как этот момент рушил цельность его персонажа (это было завораживающее зрелище: спор парня семнадцати лет с серьезной сценаристкой в два раза старше него). В результате я предложил провести несколько прогонов этого эпизода, чтобы посмотреть, есть ли в нем смысл. В конце репетиции ко мне подошла Наоми. Она сказала, что не переживала бы так сильно, если бы мне пришлось поднапрячься и примириться с этой сценой, но она не может смотреть, как Ривер выворачивается наизнанку, чтобы все удалось. Ей нравился этот эпизод, но она согласилась его вырезать.

Иногда отношения между актерами и сценаристами становятся крайне натянутыми. Тут я как режиссер должен быть предельно осторожным. Мне нужны и те и другие. Большинство сценаристов ненавидят актеров. В то же время звезды — залог того, что картину одобрит кинокомпания. Некоторые

режиссеры обладают огромной властью, но никто из них не сравнится со звездами первой величины. Знаменитости стоит лишь попросить, и любая студия за пять секунд откажется от сценариста, а заодно и от режиссера. Чаще всего я заранее провожу достаточно серьезную работу, чтобы избежать подобных катастроф. Мы с автором сценария достигаем соглашения до того, как связываться с актерами, затем я детально обсуждаю материал со звездой, и только после этого мы идем дальше. Тут все проходит по-разному. Несмотря на вердикт Хичкока*, большинство актеров очень умны. Некоторые великолепно работают со сценарием. Здорово помогают в этом Шон Коннери, Дастин Хоффман, Джейн Фонда, Пол Ньюман. Можно просто слушать их и много из этого почерпнуть. Пачино не слишком активно озвучивает идеи, но у него есть врожденное чувство правдивости. Если сцена или реплика его настораживают, я обращаю на них особое внимание. Чаще всего он прав.

Но звезды могут и уничтожить сценарий. Первую версию материала для «Вердикта» написал Дэвид Мэмет. Фильмом заинтересовался очень знаменитый актер, однако ему хотелось, чтобы в герое было больше конкретики. Иногда с помощью такой формулировки люди просят объяснить то, что должно оставаться невысказанным, это вариация на тему резиновой уточки. По-хорошему, за конкретику отвечает актерская игра. А Мэмет вообще всегда оставляет многое неозвученным: он хочет, чтобы актер воплощал это на экране. И он отказался что-либо менять. К работе привлекли другую сценаристку. Она оказалась чрезвычайно находчивой и просто заполнила

* Имеется в виду цитата Альфреда Хичкока: «Я никогда не говорил, что все актеры — быдло. Я говорил, что с актерами следует обращаться как с быдлом».

словами моменты, которые в сценарии Мэмета не проговаривались, за что и получила жирный гонорар.

Материал разваливался. Знаменитый актер попросил нанять третьего автора. Сценарий переписали еще пять раз. К этому моменту на него уже потратили миллион долларов. При этом каждая следующая версия была хуже предыдущей. Актер медленно менял расстановку акцентов в характере героя. Изначально Мэмет нарисовал пьяницу, который дрейфует от одного сомнительного дельца к другому, но однажды получает шанс на спасение и в отчаянии хватается за него. Знаменитый актер пытался отбелить темную сторону этого героя; ему хотелось, чтобы персонаж вызывал больше симпатии и зрители ассоциировали себя с ним. Это еще одна распространенная ошибка, с которой можно столкнуться при работе над сценарием. Чаефски говорил: «Есть два типа сцен: “Погладь собаку” и “Пни собаку”. Студии хотят больше сцен “Погладь собаку”, чтобы всем сразу было понятно, кто тут положительный герой». Бетт Дэвис построила великолепную карьеру на пинках, так же как Богарт и Кэгни (вспомнить его хотя бы в «Белой горячке» — великая роль, не так ли?). Уверен, что в «Молчании ягнят» зрители отождествляют себя с Энтони Хопкинсом не меньше, чем с Джоди Фостер. В противном случае не было бы взрыва хохота после потрясающей реплики «У меня сегодня на ужин будет старый друг».

Когда я получил очередной вариант сценария «Вердикта», я перечитал первую версию Мэмета, которую он принес несколько месяцев назад. И решил, что сниму фильм, только если мы вернемся к этому варианту. Так мы и сделали. На главную роль согласился Пол Ньюман, и мы начали работу.

Иногда той еще шлюхой оказывается сам сценарист. В одном из моих фильмов от исполнителя главной роли

требовались четкость, бодрость и рассудочность; иная подача испортила бы диалоги. Другой знаменитый актер прочитал сценарий и захотел сыграть этого персонажа. Я сказал автору, что этот артист потрясающий, но я не уверен, что он справится с подобными диалогами. Когда я заявил, что хочу пригласить такую знаменитость на пробы, сценарист побелел. Я позвонил актеру и сказал, что, возможно, для нас обоих будет лучше, если сначала мы вместе прочитаем текст вслух. И мы назначили день.

Как только я повесил трубку, ко мне подошел сценарист, который был еще и продюсером картины; в нем явно боролись благоговейный трепет и желание припугнуть. Победило второе. Тонем, по сравнению с которым глава мафиозного клана пел ангелочком, сценарист-продюсер сказал: «Знаешь, если ты ему откажешь, студия, возможно, захочет избавиться от тебя». Сценарист-продюсер (мы называем таких много-станочниками) намеревался снять этот фильм любой ценой, пусть даже придется исказить им же написанное.

Знаменитый актер пришел на пробы, согласился, что роль ему не подходит, и ушел без всяких обид. Более того, несколько лет спустя он снялся в другой моей картине. Но с этим сценаристом я больше никогда не работал.

Когда мы снимали «Телесеть», Пэдди Чаефски точно знал, чего хочет. Я понимал, что после эпопеи с получением разрешения на картину у него не было никакого желания переписывать сценарий по запросам звезд. В то же время ходили слухи, что с Фэй Данауэй могут быть трудности (на самом деле это полная ерунда. Она оказалась самоотверженной, преданной, необыкновенной актрисой). Если есть потенциальная проблема, я предпочитаю разбираться с ней заблаговременно. И я назначил встречу с Фэй. Я начал прямо

с порога; мы еще не успели как следует поздороваться, а я уже сказал: «Знаю, что первое, о чем ты меня спросишь, это где уязвимые места твоей героини. Не спрашивай. Их нет». Фэй была в шоке. «Более того, если ты попробуешь протащить в фильм ранимость, я все вырежу в монтажной, так что это пустая трата времени». Она на секунду замерла и расхохоталась. Десять минут спустя я умолял ее взяться за эту роль. Она согласилась. Фэй даже не пыталась сделать свою героиню более мягкой и чувствительной, в результате за эту работу она получила награду Киноакадемии. Я хочу сказать, что важно прояснять такие моменты заранее. И если запахнет жареным, вы всегда можете сослаться на неоспоримую истину: «Мы оба согласились на этот сценарий. Так что давай работать».

Как вы могли догадаться, мне нравится, когда сценарист присутствует на репетициях. Слова крайне важны. И большинство актеров — не писатели, как и большинство режиссеров. Импровизации в «Собачьем полудне» сработали, потому что я хотел, чтобы актеры использовали собственный опыт, а не вымышленные образы. Думаю, импровизация помогает войти в роль, но никак не придумать диалог. Если актер не способен определиться, какие эмоции нужны в конкретном эпизоде, импровизация бесценна. Но на этом, в общем-то, и все.

Большинство сценаристов так привыкли ко всеобщему неуважению, что удивляются, когда я прошу их присутствовать на репетиции. Лишь дважды это обернулось неприятными последствиями. В первый раз сценарист влюбился в исполнительницу главной роли. Любовь проявлялась оригинально: он делал все для того, чтобы на площадке женщина чувствовала себя максимально неуверенно. Автор надеялся, что она попросит его помочь ей с ролью. Актриса пожаловалась мне, и нам

пришлось распрощаться со сценаристом. Во второй раз автор был готов на любые уступки, лишь бы исполнитель главной роли вспомнил о нем, когда в следующий раз понадобится переписать сценарий. Если этот актер задавал безобидный вопрос, например: «Мне кажется, не очень понятно, в какое время суток происходит действие», сценарист тут же спускался к себе, мы слышали трескотню его пишущей машинки, и он возвращался с той же сценой, перенесенной на часовую завод. Это становилось просто неприличным. Актеры за глаза звали его подстилкой. В конце недели я сказал ему, что сценарий утвержден окончательно и он может идти домой.

Но часто у нас с авторами все было совершенно наоборот. За время сотрудничества мое уважение к ним так выросло, что хотелось привлечь их ко всем этапам работы. Чаефски, который был не только сценаристом, но и продюсером «Телесети», обладал невероятным талантом. Под оболочкой комика скрывался реально смешной парень. Его цинизм отчасти был позой, но в чем ему точно не откажешь — так это в нехилой дозе паранойи. Раз он сказал мне, что студия согласилась снять «Телесеть» исключительно по решению суда; это стало частью компенсации по делу, которое он возбудил. Не знаю, правда ли все было так, но он действительно обожал сутяжничать. Его универсальным ответом на конфликтные ситуации была фраза «Можно я подам в суд?»

Чаефски бесконечно переживал за свою работу и за Израиль. Когда мы отбирали актеров, я предложил на главную женскую роль Ванессу Редгрейв. Он был против. Я возразил: «Но она — лучшая в англоговорящем мире актриса!» — на что тот ответил: «Она поддерживает Организацию освобождения Палестины». Я возмутился: «Но, Пэдди, это же дискриминация». Он сказал: «Если еврей так поступает с гоем, то нет».

Ясное дело, он знал о комедии больше, чем я. В сцене, где Говард Бил, как сумасшедший, в мокрой пижаме и плаще влетает в телецентр и при этом что-то бормочет под нос, охранник должен был открыть ему дверь и произнести: «Конечно, мистер Бил». Я неуклюже объяснил охраннику, что сначала он должен проявить интерес к растрепанному состоянию Питера Финча, а потом поддакнуть ему этой репликой. Через секунду Пэдди уже был рядом со мной. «Это же телевидение, — прошептал он. — Охранник вообще не должен обращать на Била никакого внимания». Конечно, он был прав. В результате реплика вызвала заслуженный смех зрителей. Если бы ее произнесли по-моему, она бы не была такой забавной.

Божественно написанную и сыгранную сцену, в которой Уильям Холден говорит Беатрис Стрейт, что любит другую, Пэдди тоже собрался было как-то исправлять и даже уже шел в мою сторону. Но тут я поднял руку и сказал: «Пэдди, умоляю тебя. О разводе я знаю побольше твоего».

Мы с ним всегда находили компромисс и на репетициях, и на съемках. За все время работы, начиная с первого чтения сценария и заканчивая премьерой, у нас не возникло ни одного конфликта. Пэдди приходил отсматривать снятый за день материал, и я даже приглашал его в монтажную. Но к этому моменту он уже был всем очень доволен и отказался. После первой черновой сборки картины мы вместе посидели над сценарием и убрали, может, минут десять диалогов, и на этом все.

Когда я вглядываюсь в окружающий нас абсурд, гротескные времена, через которые мы проходим, — постоянно задаюсь вопросом, что бы Пэдди сотворил с таким материалом. У него бы было слишком много тем, о которых можно написать. Я каждый день скучаю по нему.

Другим интересным опытом для меня стала работа с Эдгаром Доктороу над «Дэниелом». Несколько лет назад меня пригласили в Париж на ретроспективу моих фильмов в Синематеке. Во время ужина после показа многие французские режиссеры жаловались на нехватку сценаристов. Я со всей деликатностью указал им, что, возможно, они неправы. Из-за чепухи про авторское кино, в котором режиссер всесилен, большинство уважающих себя писателей, конечно, могут сторониться работы в кинематографе. Я сказал, что в Америке не только потрясающие сценаристы, но и многие из лучших прозаиков пишут для кино. Можно вспомнить Доктороу, Билла Стайрона, Дона Делилло, Нормана Мейлера, Джеймса Сэлтера и Джона Ирвинга; все они создавали оригинальные сценарии или адаптировали собственные произведения для экрана. Взять хотя бы Эдгара Доктороу. Он написал сценарий на основе своего романа «Книга Дэниела» минимум на семь лет раньше, чем мы получили деньги на съемку фильма.

Тогда же я прочитал его и понял, что это один из лучших сценариев, который попадал мне в руки. И все эти семь лет каждый раз, когда какая-нибудь студия нанимала меня снимать фильм, я предлагал им «Дэниела» в качестве второй картины. В конце концов на горизонте появился классный парень по имени Джон Хейман. Он один из тех самых всемогущих людей, которые стоят за бюджетами кинокомпаний. Джон, например, может сделать так, чтобы финансирование поступало через зарегистрированный на Багамах британский банк, который отправляет деньги в Paramount Pictures на судне под панамским флагом, и каким-то чудом после этой операции все остаются в выигрыше. Когда он занялся бизнесом, я получил от него потрясающий сценарий и послал в ответ «Дэниела». Он ему понравился. Наконец-то у нас появилась возможность снять этот фильм.

Доктороу, конечно, был в восторге, но в то же время беспокоился, что кинокомпания может испортить картину при подготовке к прокату. Я объяснил ему, что этому не бывать, потому что по контракту окончательный монтаж за мной: а значит, что бы я ни сдал в качестве финального варианта, никто не может вносить изменения в видеоряд или аудиодорожку. Добиться такого договора очень трудно; любая студия меньше всего на свете хочет потерять подобную возможность. Я получил право на окончательный монтаж, когда работал над «Убийством в “Восточном экспрессе”». Думаю, в те времена такой прерогативой обладали не более десятка режиссеров. Еще до начала репетиций Эдгар попросил меня разделить с ним право на финальный монтаж «Дэниела». Я сказал, что для режиссера это одна из самых труднодостижимых привилегий, именно поэтому она бесценна. И объяснил, что контракты с режиссерами всегда выстраиваются на прецедентах. Если я соглашусь на его предложение, то и потом буду сталкиваться с аналогичными требованиями; глазом не успею моргнуть, как то, чего пришлось добиваться двумя десятками фильмов, просто исчезнет.

Тем не менее я пообещал ему: все, что он забракует, не попадет на экран. В конце концов, ему это причиталось. Он один из наших лучших писателей, и я знал, как дорога́ его сердцу «Книга Дэниела». Эдгар написал сценарий наудачу, без гарантии, что его вообще когда-нибудь экранизируют, и теперь впервые нужно было отважиться на авантюру под названием «совместное творчество». У Доктороу, правда, была пьеса, которую поставил Майк Николс, но она изначально и задумывалась как пьеса. Здесь же речь шла об адаптации его романа.

Эдгар принял мое объяснение, и мы начали работать. Он присутствовал на кастинге, на репетициях и мог в любой

момент прийти на съемочную площадку. Первой мы снимали необыкновенную сцену, когда люди в толпе поднимают двух детей над головой и из рук в руки передают до трибуны во время митинга, где собирают деньги для их арестованных родителей. У меня работали шесть камер и 5000 актеров массовки. Я взглянул на Эдгара прямо перед тем, как скомандовать «Мотор!» Он рыдал. Он так долго ждал этого.

Эдгар присутствовал на просмотрах снятого за день материала. Кроме того, я попросил его присоединиться ко мне в монтажной; это был лишь второй раз за мою карьеру. Картину было сложно монтировать, потому что и в книге, и в сценарии Доктору нарушил ход времени, так что прошлое и настоящее представляли перед зрителями попеременно. Мы с ним спорили, обсуждали, задавались вопросами, сомневались, уставали, веселились и впадали в печаль. Перед премьерой картины мы отправились в тур, чтобы привлечь к ней внимание. И оба остались очень довольны сотрудничеством. Несмотря на то что «Дэниел» провалился и по оценкам критиков, и по кассовым сборам, я считаю этот фильм одним из моих лучших.

Как правило, я не зову сценаристов на просмотр отснятого материала или в монтажную по причинам, о которых скажу в одной из следующих глав. Но прошу их посмотреть рабочую версию фильма, если есть такая возможность. Обычно из нее что-то нужно вырезать. Авторам сценария проще заметить повторы в своей же работе. Некоторые эпизоды камера делает очевиднее без дополнительных объяснений. В хорошей финальной версии монтажа не должно быть повторов. Именно тут и может помочь сценарист.

В каком-то смысле фильм переделывается постоянно. Так много зависит от режиссера, актеров, оператора, музыки,

звукового ряда, декораций и монтажа, что картина непрерывно меняется. Благодаря всем этим компонентам появляются отступления от первоначальной идеи, сюжет проясняется или, наоборот, запутывается, варьируется настроение или расстановка сил. Это как смотреть на воду, в которую добавляют различные краски, — цвет будет постоянно меняться. Думаю, автору сценария важно понимать этот процесс и в идеале наслаждаться им. В кинематографе такая изменчивость неизбежна, и если изначальный замысел автора сохраняется, новые компоненты можно только приветствовать.

В начале этой главы я упомянул, что в лучших лентах рождается третья основная мысль, о существовании которой не догадывался ни сценарист, ни режиссер. Не знаю почему, но это и правда происходит. В каждом моем фильме, который я сам считаю удачным, появлялся странный сплав, который удивлял и меня, и автора сценария. Именно об этом сюрпризе говорил Артур Миллер. Конечно, изначальная идея никуда не уходит. Но различные участники процесса вместе создают нечто новое, которое значительно превосходит отдельные компоненты. Работа над картиной во многом напоминает оркестр: новые аккорды могут менять, обогащать и прояснять основную музыкальную тему.

В этом смысле, когда режиссер работает над фильмом, он «пишет». Но, думаю, тут важно отбросить метафоры.

Писать — значит писать. Иногда автор включает в сценарий свои указания. Приводит подробные описания героев или обстановки. В тексте также могут быть прописаны крупные, общие планы и другие директивы по съемке. Я все это внимательно изучаю, потому что в этих ремарках также отражается замысел сценариста. Я могу следовать им буквально либо найти другой способ выразить ту же идею. Самое важное в материале — структура и слова. Но именно режиссер создает

из разрозненных компонентов целое, превосходящее сумму этих самых компонентов. Это два разных дарования.

Некоторые люди могут делать и то и другое, но я не знаю никого, кто был бы одинаково одарен в обоих направлениях. Для меня Джо Манкевич всегда будет скорее сценаристом, чем режиссером. Джон Хьюстон был блестящим, возможно, великим режиссером, который к тому же хорошо писал. Сложно что-то сказать о режиссерах, на языке которых я не говорю. Никогда не забуду своего шока от «Забриски Пойнт», первой картины Антониони на английском. Я всегда любил его. И в этой ленте мне по-прежнему нравились все его режиссерские решения, но с языком тут явно были серьезные проблемы.

Большинство сценаристов начинают сами снимать фильмы, чтобы сохранить целостность текста. Их задумки так часто насиловали режиссеры, не ведавшие, что творят, поэтому ради самозащиты авторы взяли в руки громкоговоритель. Я написал два сценария («Принц города» совместно с Джеем Алленом и «Вопросы и ответы»), потому что эти истории были мне особенно близки и я чувствовал, что лучше кого бы то ни было знаю, как именно должны «звучать» герои. При этом я считаю себя режиссером, а не сценаристом. Авторы обладают невероятной магией, которая до сих пор меня изумляет.

Наконец, должен признаться: я слегка лукавлю, когда рассказываю про свое теплое отношение к сценаристам. Временами они бывают настоящей головной болью (уверен, огромное количество авторов то же самое могут сказать и про меня). Иногда халтурят, просто чтобы заработать (совсем как я) или потому, что им больше нравится трудиться, чем бездельничать (опять же, как мне). Я совершенно уверен: если во время работы я захочу поменять сценариста, то студия

или продюсер позволят мне выбрать его. Но такое случилось всего один раз. Право на финальный монтаж — лучшая гарантия безопасности: я могу вырезать сцену или реплику, которые мне были не по душе с самого начала. Подобное происходило больше одного раза. Но нечасто. Режиссер говорит «Снято!» — и именно поэтому обладает колоссальной властью. Но результат всегда лучше, если ему не нужно к ней прибегать.

ГЛАВА 3

СТИЛЬ

*Самое затасканное понятие
после слова «любовь»*

Не так давно я читал рецензию на «Путь Карлито» Брайана Де Пальмы. Критик был большим почитателем Де Пальмы, как и я. Он написал, что режиссер нашел идеальный визуальный стиль для трагедии. Но тут есть неувязка. «Путь Карлито» не трагедия. Дальше критик пишет, что это «типичная жанровая картина», добавляет, что «о ней сложно рассуждать как о целом произведении», и называет фильм грубой коммерческой подделкой.

Если Де Пальма нашел «идеальное визуальное решение для передачи неумолимого хода трагедии» в фильме, который описан подобными цитатами, то что нужно найти, чтобы перенести на экран «Царя Эдипа» или «Гамлета»?

Я спорю не с Де Пальмой и даже не с его картиной, а с критиком.

Рассуждения о стиле как о чем-то полностью оторванном от содержания ленты приводят меня в ярость. Форма следует

за функцией* — и в кино тоже. Ко мне пришло осознание, что существует множество произведений искусства, которые так прекрасны, что не нуждаются в пояснении. И может статься, некоторые фильмы стремятся лишь оставаться визуальным упражнением, экспериментом. Они способны вызывать бурю эмоций именно потому, что были задуманы как нечто прекрасное, и не более. Но давайте не будем использовать напыщенные формулировки вроде «идеальное визуальное решение для трагедии».

Создать фильм — всегда значит рассказать историю. Одни ленты рассказывают свою историю и рождают в вас чувство. Другие рассказывают историю, рождают в вас чувство и сообщают некую мысль. Третьи рассказывают историю, рождают чувство, сообщают мысль и раскрывают некую правду о вас и других. И разумеется, тот способ, которым вы описываете некий сюжет, должен как-то соотноситься с тем, что этот сюжет из себя представляет.

Это и есть стиль: способ рассказать именно эту историю. После первого ключевого решения (о чем сюжет) следует второе по значимости решение: «Теперь, когда я знаю, *о чем* это, *как* я это расскажу?» И это решение затронет работу каждого цеха, вовлеченного в создание будущей картины.

Можно я сначала выпущу пар, чтобы он не мешал в дальнейшем? Критики говорят о стиле как о чем-то отдельном, потому что им нужно, чтобы он бросался в глаза. А нужно им это потому, что они на самом деле *не видят*. Если фильм похож на рекламу Ford или Coca-Cola, они думают — вот это

* «Форма следует за функцией» (или «форма следует функции») — давно известный принцип, однажды сформулированный американским архитектором Луисом Салливаном (1856–1924), первопроходцем рационализма в архитектуре, родоначальником американского модернизма. *Прим. перев.*

стиль. И это так. Реклама хочет продать вам нечто ненужное и стилистически приспособлена для этого. Как только появляется телевик — это «стиль». (Телеобъектив позволяет снимать предметы или людей с очень большого расстояния и сильно их приближать. Но его глубина резкости так мала, что любой предмет за объектом съемки или перед ним размывается до неразличимости. Подробнее об объективах позже.) Наблюдая восторг, которым встречали «Мужчину и женщину» Лелуша, можно было подумать, что явился новый Жан Ренуар. Вполне симпатичную романтическую чепуху провозгласили «искусством» просто потому, что она не походила на реализм. Не так уж трудно увидеть стиль в «Убийстве в “Восточном экспрессе”». Но почти никто из критиков не заметил стилизации в «Принце города». А это одна из самых стилизованных моих картин. Куросава заметил. В один из самых тревожных моментов моей профессиональной жизни он говорил мне о красоте операторской работы и фильма в целом. Но под красотой он понимал органичное соединение формы и материала. И для меня это отличает истинных стилистов от украшателей. Последних легко узнать. Вот почему их так любят критики. Ну все! Я излил свой гнев.

Тут, конечно, возникает аргумент «автора». Мол, стиль такого-то присутствует во всех его картинах. Разумеется, присутствует. Он же их снял. Одна из причин, по которым Хичкоком заслуженно восхищаются, в том, что его стиль чувствуется в каждой его картине. Но важно понимать почему: он, в сущности, всегда снимал один и тот же фильм. Сюжеты различались, но жанр был один: мелодрама с элементами легкой комедии, в которой играли самые роскошные (и самые коммерчески успешные на тот момент) актеры, которую часто снимал тот же оператор, а музыку писал тот же композитор. Команда Хичкока была готова к работе на каждой картине.

Вы абсолютно правы, что у него легко узнаваемый стиль. Его «как» было всегда одним и тем же, и тем же было его «что». Я нисколько не критикую. От его лент я получал гораздо больше удовольствия, чем от работ многих так называемых серьезных режиссеров. Я всего лишь хочу сказать, что и в лентах Хичкока форма следовала функции. А может быть, и наоборот. Вероятно, он выбирал сюжеты, которые соответствовали сильной стороне его дарования, что и было его «стилем».

Здесь мы подходим к другой скороспелой теории. «А как же Матисс? Вы всегда узнаёте его руку». Конечно, узнаете. Это работа *одного* человека! Кинорежиссеры не работают в одиночку. Будет видимая разница, если мы работаем с оператором А или оператором В, художником-постановщиком С или художником-постановщиком D. Я пробовал себя во всех жанрах, в каких мог. Я выбирал операторов и композиторов так же, как актеров: подходят ли они для этой картины? Борис Кауфман, с которым мы выпустили восемь лент, был великим драматическим оператором. Вместе мы сделали прекрасные фильмы: «12 разгневанных мужчин», «Ростовщик», «Из породы беглецов». Но когда требовалось больше легкости в кадре, мы сталкивались с трудностями. Легкомысленная любовная история «Такая женщина» визуально не удалась. «Группа» и «Прощай, Брейверман» страдают излишней тяжеловесностью с точки зрения операторской работы. Борис был совершенно далек от легкости. Но фильмы, для которых он подходил, включая фильмы Элиа Казана «В порту» и «Куколка», — входят в число лучших черно-белых картин всех времен.

На десяти моих последних фильмах я работал с одним оператором, Анджеем Бартковяком, потому что его диапазон невероятно широк. Но у меня есть тайный список из четырех-пяти операторов, с кем я хотел бы поработать,

если когда-нибудь возьмусь реализовать кое-какие сценарии. И как бы ни была разнообразна его работа со мной, Анджей выходил в какое-то совершенно иное измерение, когда когда снимал великолепные картины «Честь семьи Прицци» Джона Хьюстона и «С меня хватит» Джоэла Шумахера.

Хороший стиль для меня — незримый. Его ощущаешь. Стиль фильма «Ран» Акиры Куросавы полностью отличается от стиля «Семи самураев» или «Снов Акиры Куросавы». И тем не менее все это, несомненно, фильмы Куросавы. Стилистически между «Апокалипсисом сегодня» и двумя частями «Крестного отца» нет ничего общего. И все же очевидно, что это работы Фрэнсиса Копполы. Причина огромной визуальной разницы между этими лентами — в операторе. Обоих «Крестных отцов» снял Гордон Уиллис, а «Апокалипсис сегодня» — Витторио Стораро.

Любой фильм по определению вещь искусственная. Люди сообща создают его, чтобы поведать историю. Эти рассказы принимают различные формы. Есть четыре основных драматических жанра повествования: трагедия, драма, комедия и фарс. Четких границ между ними нет. В «Огнях большого города» Чаплин переходит от одного жанра к другому с таким изяществом, что вы не замечаете, как.

К тому же у драмы и комедии есть подвиды. Драма может быть натуралистичной («Собачий полдень») и реалистичной («Серпико»). Комедия может быть высокой («Филадельфийская история») и низкой («Эбботт и Костелло встречаются...» кого угодно). Некоторые картины умышленно сочетают несколько жанров. «Гроздь гнева» — комбинация реалистической драмы с трагедией. «Сверкающие седла» — смесь низкой комедии и фарса. Здесь нет элементов, которые можно подсчитать, очень часто они пересекаются. Я всегда стараюсь определить основную область, в которой лежит тема

фильма, потому что первый шаг в поиске стиля — сужение выбора.

Как только начинается такое «обстругивание», возникает интересный феномен. Будущая картина на глазах приобретает все более явный стиль. Подчеркнутая стилизация может выявить более глубокую истину. Идеальный пример — «Страсти Жанны д'Арк» Карла Дрейера. Картина была сделана очень скупыми (крайне стилизованными) средствами. По мере упрощения образного языка фильм приобретал больше скрытых смыслов. Наконец, простое укрупнение на лице Фальконетти в последний момент страданий Жанны говорит обо всем: о войне, смерти, религии, о запредельном.

Чем более вы конкретны и точны в выборе средств, тем более универсальным будет результат.

И буквально переходя от возвышенного к смехотворному: в Голливуде обычно считают, что универсальность — это обобщение. Много лет назад я очень хотел снять фильм по роману «Марджори Морнингстар». Этот мир был мне хорошо известен, сценарий восхищал, и в первую очередь потому, что там изображался быт нью-йоркских евреев среднего класса. Я переживал бы за евреев, если *кто-то* другой взялся бы за экранизацию. И однажды утром я полетел в Калифорнию на встречу с Джеком Уорнером. Зайдя в его кабинет, я увидел эскизы декораций еврейского пансионата в горах Катскилл, где происходит основное действие. Там был Дик Силберт, художник-постановщик. Мы часто работали вместе с ним. Эскизы выглядели так, будто курорт находился где-то в Беверли-Хиллз или Брентвуде. Я сказал Дикку, что никогда не видел такого еврейского летнего кабаре. Дик сказал: «Ну, если ты хочешь реализма...» — и умолк. Тут встрял Джек Уорнер: «Видишь ли, Сидни, — сказал он, — у нас нет желания делать фильм для узкой аудитории. Мы хотим нечто

более общедоступное». Я сказал: «Значит, евреев на роли не приглашаем, так?» И трехчасовым рейсом вылетел домой.

Я прихожу к стилю фильма одним из трех путей. Иногда это происходит методом исключения: не то... опять не то... Так было, например, с «Принцем города». Как я уже говорил, «что» фильма было таким: «В мире секретов все не то, чем кажется». В следующих главах я расскажу, как это влияло на работу камеры, декорации, костюмы, монтаж и так далее. Но в первую очередь эта тема помогла сразу отменить несколько стилистических решений. Хотя картина была основана на реальных событиях, я не хотел делать ее натуралистической. Под этим термином я понимаю максимальную близость к документальному кино, которую допускает фильм по готовому сценарию. Это не была история с традиционной структурой, где главный герой следует из точки А в точку В, а потом в С, безоговорочно оказываясь победителем или побежденным. Собственно, именно эта неоднозначность на всех уровнях и была самой сильной стороной ленты. Даже я не знал, как именно относиться к главному действующему лицу: герой он или злодей? Я не понимал этого, пока не посмотрел законченную работу. Хорошие ребята часто поступали плохо, и наоборот. История не была вымышленной и при этом ставила нравственные вопросы таких масштабов, каких редко достигают события в реальной жизни. Я не был уверен, драма это или трагедия. Хотел пройти где-то между, больше склоняясь к трагизму. Если трагедия работает, то не оставляет места для слез. Выжать слезу в таком фильме было бы слишком просто. Классическое определение трагедии по-прежнему в силе: катарсис достигается через сострадание и благоговейный ужас. Последнее чувство требует некоторой дистанции: трудно трепетать перед тем, кого хорошо знаешь.

Выбор жанра первым делом влияет на кастинг. Если бы главную роль Дэнни Чиелло играл Де Ниро или Пачино, вся неопределенность испарилась бы. Знаменитости по своей природе вызывают отождествление. Вы мгновенно начинаете им сопереживать, даже если они играют чудовищ. Участие большой звезды разрушило бы картину одной только рекламой. Я выбрал превосходного, хотя не слишком известного актера Трита Уильямса. Это могло навредить фильму с коммерческой стороны, но драматически выбор был верным. Я пошел еще дальше: постарался набрать как можно больше новых лиц. Если актер снялся в куче картин, я его не брал. Фактически первый раз в своей ленте из 125 ролей со словами 52 я набрал из «гражданских» — людей, которые прежде никогда не играли. Это дало колоссальный эффект в двух отношениях: во-первых, помогло дистанцировать аудиторию, не показывая актеров со шлейфом ассоциаций, и во-вторых, придало картине налет внешнего натурализма, который постепенно развеивался по ходу сюжета.

Для истинной трагедии, «Долгий день уходит в ночь», я выбрал противоположный курс. Мне важно было достичь трагических высот сценария. Здесь я хотел не просто звезд, а гигантов. Актеры должны были быть лучшими — великими, если возможно — и обязательно выдающимися личностями. Я сразу подумал о Кэтрин Хепберн на ключевую роль Мэри Тайрон. Первая встреча с Хепберн прошла неудачно. (Подробности позже.) Я почувствовал, как она старается навязать свою волю, что могло привести к сложностям на съемках. Когда встреча завершилась, продюсер фильма Илай Ландау спросил, не хочу ли я поискать кого-то другого. «Нет, — сказал я. — Она великолепна. Падение Мэри Тайрон должно походить на падение могучего дуба. Я пройду через

любые сложности. Давай работать с ней». Ральф Ричардсон и Джейсон Робардс тоже были мощными личностями в дополнение к блестящему таланту. Роль Дина Стоквелла написана слабо, но зрительно он воплощал страдающего юного поэта. Вот это был кастинг!

Иногда стиль картины ясен, когда я закрываю сценарий после первого прочтения. Это второй — и простейший — способ выбрать стиль. «Убийство в “Восточном экспрессе”» — пример такого пути. Там мы работали над мелодрамой с великолепным сюжетом. Но при этом она должна была иметь еще одно качество: романтическую ностальгию. А где больше ностальгии и романтики, чем в ансамбле звезд? Такого не было много лет, хотя фильмов с полностью звездным составом выходило сколько угодно в 30-е, 40-е и 50-е. Сюжет был прекрасный, но запутанный. А кто, как не звезда, заставит вас более внимательно прислушиваться к намекам? В итоге у нас были Шон Коннери, Ингрид Бергман, Лорен Бэколл, Жаклин Биссет, Ванесса Редгрейв, Джон Гилгуд, Майкл Йорк, Венди Хиллер, Альберт Финни, Ричард Уидмарк, Рейчел Робертс и Тони Перкинс. Даже роли второго плана рассматривались как нечто исключительное. На маленькую роль доктора я взял Джорджа Кулуриса. Чудесный актер, хотя и пытается в пятилитровое ведро влить десять литров воды. Идеально. Звезды помогают сделать убедительным неправдоподобное.

Другой пример мгновенного понимания — «Собачий полдень». Из-за скандальности материала я чувствовал, что моя первая обязанность — дать аудитории понять реальность происходящего. На это работает вся открывающая часть фильма. Мы вышли на улицу со скрытой камерой и засняли эпизоды повседневной жизни, которые попались нам жарким днем августа. Когда мы наконец совершаем монтажный

переход к Пачино, Джону Казале и Гэри Спрингеру, сидящим в машине напротив банка, они кажутся очередной группой людей этим гнетущим августовским днем в Нью-Йорке. Вы даже не понимаете, что история уже началась.

Третий путь — медленный процесс изучения, где стиль возникает из постоянного обдумывания темы. Долгие обсуждения со сценаристом, оператором, художником и монтажником в каком-то смысле позволяют стилю проявиться самостоятельно. Однажды ты вдруг понимаешь, как снимать. Так произошло с «Дэниелом». Тема: кто расплачивается за веру и убеждения родителей? Дети, которые эти убеждения не выжирали. Хронология сюжета раздроблена. Сценарий прыгал вперед и назад во времени. То мы были в настоящем, то оказывались двадцатью годами раньше, потом пятью годами раньше, потом — обратно в настоящее, затем на пятнадцать лет назад. Постепенно вырисовывалось, что если мы зрительно разделим жизни родителей и детей, возникнет два мира. Мы добились этого через использование цвета в обстановке, фильтров на камере, монтажного темпа. Я раскрою детали в других главах. Основное: за несколько бесед мы пришли к решению, которое придало эмоциональный вес каждому персонажу, раскрыло тему и при этом позволило зрителям понимать, в каком моменте времени они находятся.

О стиле в кино можно сказать очень много. Я оставляю это для отдельных глав, где буду разбирать зрительные и звуковые компоненты фильма. Однажды меня спросили, на что похож процесс создания кино. Я ответил: на мозаику. Каждая сцена как маленький кусочек. Ты раскрашиваешь его, придаешь форму, полируешь. Ты делаешь 600 или 700 таких кусочков, может быть, 1000. (В фильме вполне может быть такое количество сцен.) Потом буквально составляешь их

вместе и надеешься, что получишь задуманное. И если вы ждете, что конечная мозаика будет выглядеть как цельная картина, лучше заранее знать, к чему вы движетесь, работая над каждым крохотным элементом.

Во время просмотра материалов лучшее, что мы можем сказать друг другу: «Хорошая работа. Мы все делаем один и тот же фильм». Это и есть стиль.

ГЛАВА 4

АКТЕРЫ

Бывают ли актеры стеснительными

Давайте отбросим прошлые представления об актерах: тупые скоты, ограниченные, испорченные, неоправданно богатые, сексуально озабоченные, самовлюбленные, неуравновешенные и так далее. Актеры — это важнейшая составляющая любого фильма. Очень часто вы идете в кино именно из-за них (хотел бы я, чтобы и звезды театра могли похвастать такой же преданной публикой). Это артисты, а они — сложные люди.

Я люблю актеров, потому что они смелые. Чтобы сделать работу хорошо, необходимо раскрыться. Музыкант передает чувства с помощью инструмента, танцор — через движения тела. Талант актера — постоянно передавать свои мысли и чувства зрителям. Другими словами, «инструмент», на котором играет артист, — это он сам. Экран выставляет на всеобщее обозрение его переживания, внешность, сексуальность, слезы, смех, злость, романтичность, нежность, коварство. Это не просто. На самом деле довольно часто это даже больно.

Многие актеры могут блестяще копировать жизнь. Каждый штрих будет верным; они ловко его подметят и мастерски передадут. Но все же кое-чего будет не хватать. Герой получится неживым. Я не хочу, чтобы на экране воспроизводилась жизнь. Я хочу, чтобы она создавалась. Все зависит от того, может ли артист раскрыться.

В одной из предыдущих глав я упоминал, как сильно меня восхищает то, чем занимается Пол Ньюман. Он благородный человек. А еще он очень оберегает свою личную жизнь. Мы сотрудничали на телевидении в начале 1950-х и вместе снимали небольшую сцену для документального фильма о Мартине Лютере Кинге, поэтому, когда началась работа над «Вердиктом», сразу нашли общий язык. На исходе второй недели репетиций у нас был прогон сценария (прогон — это репетиция, на которой мы проходим весь сценарий без остановок между эпизодами). Никаких серьезных проблем не возникало. Можно даже сказать, что получилось неплохо. Но почему-то история казалась немного плоской. Когда мы закончили, я попросил Пола задержаться на секунду. Я сказал ему, что, хотя прогон выглядел многообещающе, мы пока не вышли на тот эмоциональный уровень, который, как мы оба знали, заложен в сценарии Дэвида Мэмета. С его трактовкой образа все хорошо, но герой пока не превратился в живого, дышащего человека. Есть ли какие-то трудности? Пол ответил, что еще не выучил текст, а когда выучит, все станет лучше. Я возразил: мне казалось, дело не в тексте. На мой взгляд, его герой Фрэнк Гэлвин не обзавелся некоторыми чертами характера. Я пообещал Полу не лезть в его личную жизнь; он должен решить сам — стоит ли показывать эту сторону героя и, соответственно, себя. Нельзя было выбирать за него. Мы жили рядом и вместе возвращались домой. В тот вечер наша дорога прошла в тишине. Пол думал.

В понедельник он вошел в зал для репетиций, и понеслось. Он был великолепен. Его герой и картина ожили.

Я знаю, что ему непросто далось решение проявить те грани личности, которые нужны были по сценарию. Но он преданный своему делу актер и преданный человек. И если отвечать на вопрос в названии главы, то да, Пол — стеснительный человек. И отличный актер. И автогонщик. И красавчик.

Если Полу было так тяжело раскрыться, попробуйте представить, как тяжело должно быть актрисам. Мало того, что от них требуют того же уровня искренности, так к ним еще и относятся как к секс-товару. Их могут попросить оголить грудь, или ягодицы, или и то и другое. Они знают, что до начала съемок надо похудеть на пять килограммов. Им приходится накачивать губы коллагеном; делать липосакцию, чтобы убрать жир с бедер; красить волосы, менять форму бровей, складками закалывать кожу за ушами, чтобы натянуть ее на шее. И все это еще до начала репетиций. Их берут или отвергают исключительно из-за внешности; до работы над эмоциями или характером героини часто дело так и не доходит. Должно быть, это унижительно. В довершение всего они знают, что годам к 40–45 им будут давать все меньше ролей, а диапазон их амплуа будет гораздо уже, чем у мужчин того же возраста. Если в финале картины 42-летний Ричард Гир остается с 23-летней Джулией Робертс, это абсолютно приемлемо. Но попробуйте-ка проиграть обратную ситуацию.

Я бы ни за что не хотел откладывать наш с Полом серьезный разговор до начала съемок. Возможно, фильм получился бы таким же, но, может, и нет. Вполне вероятно, что картина поблекла бы. Именно репетиции дали нам время не только подготовиться технически, но и добиться близости, которая нужна для личного эмоционального раскрытия.

Обычно я провожу репетиции в течение двух недель. Но если персонажи особенно сложны, мы можем работать и дольше: «Долгий день уходит в ночь» репетировали четыре недели, а «Вердикт» — три.

Как правило, сначала мы собираемся за столом и два-три дня обсуждаем сценарий. Первым делом, конечно, нужно определиться с темой фильма. Затем рассматриваем всех героев, каждую сцену и реплику. Почти как во время работы со сценаристом. Я приглашаю на репетицию всех исполнителей главных ролей. Иногда у какого-то актера бывает очень важная сцена с героем, который появляется всего раз за всю картину. Тогда на второй неделе репетиций я на день-два зову исполнителя этой второстепенной роли. Сначала мы читаем сценарий без остановок, затем делим его на составляющие, пару дней разбираем их и завершаем этот этап еще одной читкой нон-стоп.

Любопытно, но обычно после трех дней репетиций актеры читают хуже, чем в первый раз. Дело в том, что сначала они прислушиваются к своим инстинктам. Но интуиция быстро замолкает из-за многократных повторов. Именно повторы лежат в основе киноискусства. Чтобы восполнить потерю инстинктов, приходится искать замену «действиям», которые вызывают у артистов ответную реакцию. Этому и посвящены два дня обсуждений. Другими словами, мы начинаем использовать актерские техники. Когда приходит время второй читки, инстинкты уже молчат, а необходимые эмоциональные триггеры еще не найдены. Вот почему во второй раз все проходит не так гладко, как в первый.

Одновременно мы смотрим, нужно ли что-то переписывать. Становится понятно, где не хватает связок для развития героя или сюжета, вся ли информация ясно изложена,

не слишком ли длинным получается фильм и достаточно ли четкие диалоги. Если требуется большая работа, сценарист может несколько дней не появляться на репетициях. Незначительные правки делаются прямо на месте.

На четвертый день я начинаю планировать (то есть ставить) сцены. Любое помещение, где будут проходить съемки, воссоздается в репетиционном зале: мы изображаем каждую комнату в натуральном размере с помощью скотча на полу, который «заменяет» стены. Скотч разных цветов, поэтому все видят, где что находится. Мебель расставляется так же, как и на реальных площадках. Телефоны, столы, кровати, ножи, ружья, наручники, ручки, книги, бумаги — все на месте. Пара стоящих рядом стульев превращается в машину, шесть в ряд — в вагон метро. Актеры все время на ногах, только и раздается: «Пройди тут», «Сядь на этой фразе», «Сидни, мне удобнее не смотреть на нее, когда она в этой секции». Мы ставим все: погони, драки (тут никуда без наколенников, подлокотников и защитных щитков на бедра), прогулки в Центральном парке — все, независимо от того, происходит действие в помещении или на улице. Я это называю «поставить все на ноги». На этот процесс уходит примерно два с половиной дня.

Потом мы опять начинаем сначала, но теперь останавливаемся, чтобы убедиться, что при постановке каждое движение вытекает из наших обсуждений за столом. Перед репетицией я не прогоняю каждую сцену в голове. Также не планирую действие, привязываясь к движению камеры. Я должен посмотреть, куда приведут актеров их инстинкты. Мне хочется, чтобы каждый следующий шаг естественным образом вырос из предыдущего: сначала мы читаем, потом ставим, затем решаем, как снимать. На этом этапе мы не сидим

на месте, время от времени прерываемся и снова продолжаем; так проходит еще два с половиной дня. Таким образом, у нас уже девятый день работы.

Я приглашаю на прогон оператора. Сценарист в репетиционном зале с самого начала. А если мне нравится продюсер, то я зову его на прогон со съемкой.

В последний день мы пару раз проходим картину от начала до конца. Конечно, я всегда репетирую все сцены в той последовательности, которая будет в фильме. Дело в том, что они никогда не снимаются в прямом порядке. Доступ к локациям, бюджет, занятость исполнителей второстепенных ролей, близость площадок друг к другу, чтобы грузовикам не пришлось ехать слишком далеко, — существует множество факторов, которые влияют на очередность съемок. Но благодаря тому, что на репетициях мы проходим сцены подряд, у актеров появляется ощущение цельности, они чувствуют линию своего персонажа и поэтому к первому съемочному дню уже имеют точное представление о том, каков их герой в каждом эпизоде.

Говарда Хоукса как-то спросили, что самое важное в работе с актерами. Он ответил — доверие. В каком-то смысле именно его появления мы и добиваемся на репетициях: со временем актерам становится все проще раскрыться. Они лучше узнают меня. Я ничего от них не скрываю. Если артисты ничего не собираются утаивать от камеры, и я не могу ничего прятать от них. Они должны чувствовать, что могут доверять мне, я понимаю их и то, чем они занимаются. Именно такое взаимное доверие важнее всего в моих отношениях с актерами.

На фильме «Из породы беглецов» я работал с Марлоном Брандо. Он недоверчивый тип. Не знаю, правда, остался ли он таким же, но обычно в первый или второй день съемок

он устраивал проверку для режиссера. Делал два вроде бы одинаковых дубля. Единственное отличие в том, что в одном из них он действительно работал со своими чувствами и эмоциями, а во втором просто изображал какие-то внешние их проявления. Потом смотрел, какой из этих дублей выбирал режиссер. Если неправильный, «внешний», то работе конец. Марлон либо будет играть все оставшиеся сцены кое-как, либо превратит жизнь режиссера в ад, или сделает и то и другое. Никто не вправе проводить такие эксперименты над людьми, но я могу понять, почему он так поступает. Он не хочет показывать свой внутренний мир человеку, который не способен его увидеть.

Пока актеры лучше узнают меня, я выясняю кое-что о них. Что их подстегивает, вызывает эмоции? Что раздражает? Как у них с концентрацией? Есть ли какие-то особые приемы? Какой актерской техникой они пользуются? Прославленный Актерской студией «Метод», который основан на системе Станиславского, на самом деле не единственный возможный вариант. Ральф Ричардсон, у которого я видел как минимум три великие работы в кино и театре, полагался на полностью звуковую, музыкальную систему. Во время репетиций к фильму «Долгий день уходит в ночь» он задал мне простой вопрос. Мой ответ длился примерно 45 минут. (Я много говорю.)

Ральф секунду подумал и звучно изрек: «Милый мой, я понял, о чем ты: чуть больше виолончели, чуть меньше флейты». Я, конечно, был очарован. А он, конечно, ставил меня на место, намекая, что неплохо умерить мою велеречивость. Так или иначе, с того момента мы общались музыкальными терминами: «Ральф, тут слегка четче стаккато», «Сбавь темп, Ральф». Уже потом я узнал, что перед спектаклем в своей гримерке он играл на скрипке, чтобы размяться перед

выходом на сцену. Ричардсон буквально использовал себя как музыкальный инструмент.

Есть актеры, которые работают с ритмом: «Сидни, задай мне ритм для этой сцены». Я отвечаю: «Там-та-там-та-там-та-ТАМ». Или, например, некоторым удобнее, когда кто-то подает им реплики; другие же просто ненавидят этот метод.

Актеры тоже лучше узнают друг друга. Они раскрываются, чаще делятся личными переживаниями. Генри Фонда рассказал мне, что в первый день съемок у Серджо Леоне была запланирована постельная сцена. Никаких репетиций. Сразу к делу. Исполнители очень по-разному относятся к подобным эпизодам. Некоторые их избегают. Одному артисту, который играл у меня в фильме, жена и вовсе запретила в них сниматься. Как правило, если у кого-то на площадке зарождается роман, то это происходит либо когда мы ставим любовную сцену, либо когда снимаем ее. Однажды актер, который тут останется неназванным, захотел прийти на пробы своей потенциальной партнерши по фильму. Когда я спросил, почему, он сказал: чтобы постельные сцены удались, я сам должен почувствовать, что способен с ней переспать. Тогда я спросил: а если по сценарию он должен ее убить? Должен ли он почувствовать, что способен с ней разделаться? Следующие несколько дней между нами было небольшое напряжение.

Самым трогательным примером того, как сильно актеры должны вкладываться в героя, стал случай на съемках «Телесети». Уильям Холден был замечательным актером. Кроме того, он обладал огромным опытом. К моменту нашего сотрудничества он снялся почти в семидесяти фильмах. Я заметил, что во время репетиции одной из сцен с Фэй Данауэй он смотрел куда угодно, лишь бы не ей в глаза. Он смотрел на ее брови, волосы, губы, но только не в глаза. Я ничего не сказал. В этой сцене его персонаж признавался героине Данауэй

в том, что он безнадежно в нее влюблен, что они принадлежат к разным мирам, что перед ней уязвим до боли, и потому ему нужны ее помощь и поддержка. Когда начались съемки, мы сделали первый дубль. Потом я произнес: «Давайте-ка заново, и, Билл, в этот раз сделаешь для меня кое-что? Сосредоточься на глазах Фэй и не отводи взгляд до самого конца». Он меня услышал. И эмоции полились через край. Это одна из лучших его сцен в фильме. Ему пришлось открыться тому, чего он избегал прежде, что бы это ни было. Репетиции помогли мне разглядеть в нем эту эмоциональную сдержанность.

Конечно, я не стал спрашивать, чего конкретно он избегал. У актеров есть право на личную жизнь, и я никогда не пытаюсь выяснить, откуда они черпают эмоции. Но некоторые режиссеры так делают. И тут нет правильного или неправильного поведения. Для меня уроком стал случай, который произошел задолго до «Телесети», на съемках фильма «Такая женщина». Мне нужно было, чтобы на определенной реплике актриса расплакалась. А у нее никак не получалось. В конце концов я попросил ее продолжать и, что бы я ни сделал в следующем дубле, произнести ту самую фразу. Мы начали снимать. Когда она почти дошла до реплики, я размахнулся и влепил ей пощечину. Ее глаза расширились. Она была потрясена. Слезы набежали и потекли по щекам, она выдала нужную фразу, и у нас был отличный дубль. Как только я скомандовал «Стоп, снято!», она бросилась мне на шею, расцеловала и сказала, что я гений. Но меня тошнило от отвращения к самому себе. Я попросил принести ей лед, чтобы щека не опухла, и подумал, что никогда больше не сделаю ничего подобного. Если мы не можем чего-то добиться с помощью мастерства, то к черту это. Найдем что-нибудь другое, что тоже подойдет.

В главе о стиле я упомянул, что хотел заполучить Кэтрин Хепберн в картину «Долгий день уходит в ночь» из-за ее

таланта и сильной личности. Объединить яркую индивидуальность знаменитости с ее персонажем — увлекательнейшая задача. Если вы работаете со звездой первой величины, ее личность будет просачиваться в каждую роль. Роберт Де Ниро — великолепный характерный актер, но в его героях проглядывает он сам. Отчасти из-за того, что в работе над ролью он блистательно использует себя. Как я уже сказал, единственный инструмент актера — это он. Но, думаю, тут мы говорим про нечто большее. Также между звездой и публикой существует загадочная алхимия. Иногда она основана на физической красоте или сексуальной привлекательности знаменитости. Но я не верю, что дело только в этом. Наверняка были другие столь же красивые женщины, как Мэрилин Монро, и столь же красивые мужчины, как Кэри Грант (но немного). Аль Пачино пытается подстраивать свою внешность под героев: тут у него борода, там — длинные волосы, но почему-то именно бешеная ярость в его глазах, которая не исчезает даже в минуты нежности, очаровывает меня и всех остальных. Мне кажется, звезды будят в нас ощущение опасности, неконтролируемости. Возможно, каждый зритель в зале думает, что уж он мог бы обуздать, укротить, умерить эту опасную притягательность, которой обладает звезда. Клинт Иствуд действительно не такой, как мы, правда? Или Мишель Пфайффер, или Шон Коннери, или еще кто-нибудь — продолжите сами. Я действительно не знаю, что делает знаменитость знаменитостью. Но совершенно точно один из главных элементов — образ, который западает в душу.

Поскольку деньги на картину, как правило, дают именно под звезд, их часто чересчур балуют. Терпеть не могу эти огромные трейлеры. Некоторые из них — настоящие переоборудованные автобусы. Гигантская кровать. Телевизор со спутниковой тарелкой. Я видел, как киностудии нанимают личных

поваров, секретарей, гримеров и парикмахеров для артистов, которые ничем не лучше своих коллег, но получают в четыре раза больше. При этом некоторые гримеры и парикмахеры потихоньку подрывают их веру в себя, и знаменитость постепенно впадает в зависимость от их помощи. Такая ситуация опасна по двум причинам: во-первых, все это стоит больших денег, которые можно потратить непосредственно на фильм; во-вторых, актер неосознанно входит во вкус власти, что способно повредить работе.

Хепберн никогда не опускалась до такого уровня. Тем не менее она всегда определяла сама, как будет развиваться ее карьера. Так было и когда она работала на компанию Metro Goldwyn Mayer в 1930–1940-е. Луис Майер внушал священный трепет большинству артистов, но только не Кейт. Иногда она сама придумывала роли. Не знаю, по ее ли заказу Филип Бэрри написал пьесу «Филадельфийская история», но правами на нее владела именно она. Когда мы впервые встретились для работы над фильмом «Долгий день уходит в ночь», она жила в Лос-Анджелесе; ее дом раньше принадлежал Джону Бэрримору. Я вошел в огромную гостиную: мне показалось, что в длину она добрых 15 метров. Кэтрин была на другом конце комнаты и пошла мне навстречу. Где-то на полпути она спросила: «Когда ты хочешь начать репетиции?» (Никаких тебе «Привет» или «Как поживаешь».) «19 сентября», — ответил я. «Я не могу раньше 26-го», — сказала она. «Почему?» — спросил я. «Потому что иначе ты будешь знать о сценарии больше меня».

Это, конечно, забавно и очаровательно, но она не шутила. Меня вполне устраивало, что она будет знать свою героиню лучше. В конце концов, ей играть, а мне и других забот хватает. Но тут безошибочно угадывался дух соперничества, и я уже предчувствовал грядущие неприятности. Оказалось же, что

Кейт просто нужно оставить в покое. Хотя у нее и прежде были великие роли, ни одна из них не могла сравниться с Мэри Тайрон по уровню психологической сложности, по физической и эмоциональной нагрузке и размаху трагедии. В первые три дня репетиций я ничего не говорил ей о характере героини. Мы обстоятельно беседовали с Джейсоном, который раньше уже играл роль Джейми Тайрона (в театре), разговаривали с Ральфом и Дином и, конечно, обсуждали пьесу. Когда мы на третий день закончили читку, повисла долгая пауза. И потом из угла, где сидела Кейт, раздался слабый возглас: «На помощь!»

С этого момента процесс стал захватывающим. Она спрашивала, рассказывала, волновалась, пробовала, ошибалась, побеждала. Она камень за камнем выстраивала свою героиню. Но к концу второй недели в ее игре все еще сохранялось какое-то напряжение. В сценарии есть эпизод, когда младший сын Мэри, пытаясь прорвать окутывающую ее пелену морфия, кричит ей, что умирает от чахотки. Я сказал: «Кейт, мне хочется, чтобы тут ты размахнулась и ударила его как можно сильнее». Она начала было говорить, что не сможет, но осеклась на полуслове. Минуту подумала и сказала: «Давай попробуем». И ударила Дина. После этого она посмотрела на его перепуганное лицо, и ее плечи затряслись. Кейт растворилась в этой сломанной, перепуганной неудачнице, которая жила внутри Мэри Тайрон. Великая Хепберн в таком состоянии воплощала собой искусство трагедии. Когда греки говорили, что трагедия — для избранных, то имели в виду, что она для великих. Никакой натянутости на площадке больше не было. Кейт воспарила.

В конце репетиционного периода, прямо перед началом съемок, я собрал актеров, чтобы рассказать, как обычно снимаю и какие у меня привычки, а также узнать, нужно

ли им для работы что-то в пределах наших возможностей. Я сказал: «Кстати, всех приглашаю на просмотр отснятого вчера». Когда мы расходились, Кейт отвела меня в сторонку. «Сидни, — сказала она, — я ходила на просмотры почти на каждом своем фильме. Но на твои не приду. Я вижу, как ты работаешь. Я знаю, как работает Борис (на этой картине оператором был Борис Кауфман). Вы оба честны до ужаса. Вы не станете меня щадить. Если я буду смотреть отснятый материал, то увижу только это, — она ущипнула себя за слегка обвисшую кожу под подбородком, — и это, — и проделала то же самое со внутренней стороной рук. — А для роли мне понадобится вся моя сила и концентрация». Слезы навернулись мне на глаза. Я никогда не видел актеров, которые бы так же хорошо знали себя и проявляли бы такую же преданность, доверие и смелость. Кейт отказывалась от тридцатилетней привычки, потому что знала — это мешает ее работе. Так поступают только великие.

Я хотел, чтобы в «Убийстве в “Восточном экспрессе”» Ингрид Бергман играла русскую княгиню Драгомирову. Но ей хотелось исполнить роль недоразвитой шведской служанки. Мне нужна была Бергман. И я дал ей сыграть служанку. Она получила «Оскар». Я рассказываю сейчас об этом случае, чтобы показать, как важно для актеров знать себя. Ранее я упоминал, как полезна во время репетиций импровизация; благодаря этому можно выяснить, например, как ты на самом деле выглядишь в ярости. Если хорошо знаешь свои чувства, то понимаешь, когда они настоящие, а когда ты их просто изображаешь. Почти все звезды, с которыми я работал, знают себя очень хорошо, и неважно, насколько это знание делает их беззащитными. Они могут ненавидеть то, что видят, но они видят себя. А вы-то думали, что все эти пристальные взгляды в зеркало — исключительно честолюбие. Мне кажется, именно

самопознание служит связующим звеном между личностью актера и героем, которого он играет.

Нам повезло. Почти все звезды — очень хорошие актеры. А не очень хорошие в большинстве своем стремятся стать таковыми. И поэтому многие в свободное от работы время учатся актерскому мастерству, посещают различные курсы на обоих побережьях. В Лондоне также учат разным техникам игры. Как Полу Ньюману («Метод») удастся работать с Шарлоттой Рэмплинг (никакой методики, но она прекрасна); Алану Кингу (ночные клубы) — с Эли Макгроу (никакого формального образования), Ральфу Ричардсону (классическая королевская академия) — с Дином Стоквеллом (вариации на тему «Метода»), Марлону Брандо («Метод») с Анной Маньяни (самоучка)? Как сделать так, чтобы актеры с разным жизненным опытом и уникальными подходами вместе создавали один и тот же фильм?

Ответ невероятно прост, но, как и все простое, его сложно воплотить. В ходе работы над фильмом, как и в жизни, очень трудно по-настоящему говорить друг с другом и уметь слушать. В актерской игре именно это — фундамент, на котором строится все остальное. У меня уже есть практически готовая речь, которую я произношу перед первой читкой сценария. Я говорю актерам: «Делайте так, как чувствуете. Делайте так мало или много, как хочется. Если что-то подсказывает интуиция, отпустите себя. Не переживайте о том, верна эта эмоция или нет. Мы разберемся. Именно для этого и нужны репетиции. Но как минимум слушайте друг друга и разговаривайте. Не беспокойтесь, что пропустите свою реплику, пока по-настоящему говорите и по-настоящему слушаете. Старайтесь реагировать на то, что говорит партнер». Сэнфорд Мейснер был одним из лучших учителей актерского мастерства моего времени. Когда к нему приходили новички, первые

месяц-полтора они учились разговаривать друг с другом и при этом слушать собеседника. Вот и все. Это и есть тот самый общий знаменатель, к которому сводятся различные стили и техники актерской игры.

Очаровательная история случилась с нами на первой читке сценария «Убийства в “Восточном экспрессе”». За столом сидели пять звезд британского театра, которые тогда блистали в Вест-Энде: Джон Гилгуд, Уэнди Хиллер, Ванесса Редгрейв, Колин Блейкли и Рейчел Робертс. И шесть кинозвезд: Шон Коннери, Лорен Бэколл, Ричард Уидмарк, Тони Перкинс, Жаклин Биссет и Майкл Йорк; эти два мира связывали Ингрид Бергман и Альберт Финни. Они начали читать. Но я ничего не мог расслышать. Все бормотали свои реплики так тихо, что разобрать их было решительно невозможно. Наконец я понял, в чем дело. Кинозвезды испытывали благоговейный трепет перед элитой театра, и наоборот. Классический пример страха перед аудиторией. Я остановил читку, объяснив, что мне ничего не слышно, и попросил их говорить друг с другом так, как если бы мы сидели за обеденным столом дома у Гилгуда. Джон пошутил, что у него никогда не собиралась такая великолепная компания, и работа началась.

У большинства хороших актеров более удачными получаются первые дубли. Обычно к четвертому они уже выжимают из себя все лучшее. Это особенно справедливо в отношении важных эмоциональных сцен. Тем не менее съемки фильма — технический процесс. Несмотря на подготовку, что-то идет не так. Где-то хлопает дверь, в кадр залезает микрофон, оператор дает маху, дольщик* пропускает сигнал. Когда такое случается, актеру приходится несладко. Он уже

* Дольщик (англ. dolly — операторская тележка) — человек в кинематографе, отвечающий за тележку. Он устанавливает рельсы и везет тележку с оператором.

один раз отдался эпизоду по полной, и теперь приходится снова «наполняться». Единственный выход — снимать дубль за дублем, потому что «перенаполнение» может наступить в любой момент: после восьмого дубля, или десятого, или двенадцатого. Я стараюсь каждый раз подкидывать актеру что-нибудь новенькое, чтобы вызвать у него какие-то иные чувства, но через некоторое время фантазия иссякает.

В следующей истории собраны сразу все основные проблемы, о которых я говорил в этой главе. Она произошла на съемках фильма «Из породы беглецов». В сцене с Анной Маньяни Брандо произносит длинный монолог — один из лучших в творчестве Теннесси Уильямса. Герой изысканно сравнивает себя с птицей, которой не суждено найти пристанище ни в одном уголке Земли. Приговоренная вечно бесцельно парить над миром, она не коснется тверди, пока не умрет. Для этой сцены Борис Кауфман выстроил сложную перемену освещения. Свет на заднем плане постепенно гас, пока освещенным не оставался лишь Марлон, словно заточенный между мирами. Кроме того, для сцены было продумано сложное перемещение камеры.

Мы начали снимать дубль 1. Когда две трети монолога были позади, Марлон запнулся. Забыл слова. Дубль 2: свет погас не так, как нужно. Дубль 3: Брандо забыл слова ровно на том же месте. Дубль 4: Марлон снова замолчал на той же фразе. Дубль 5: камера двигалась неправильно. Дубль 6. Дубль 7. Дубль 8. Память раз за разом подводила актера все на том же предложении. К этому моменту было уже 5.30. Планируемое время съемки подошло к концу, началась сверхурочная работа. До этого Марлон рассказывал о некоторых личных проблемах в тот период. Внезапно я понял, что его неприятности и фраза, которую он не может запомнить, связаны напрямую. Мы попробовали снова. Он запнулся. Я подошел

к нему и сказал, что мы можем отложить съемки до завтра, но мне бы не хотелось, чтобы этот ступор за ночь укоренился. Я решил, что его надо преодолеть, сколько бы времени ни потребовалось. Брандо согласился. Дубль 12. Дубль 18. Положение становилось неловким. Маньяни, съемочная группа — мы все мучились вместе с ним. Дубль 22. Ошибся оператор. Когда что-то шло криво не по вине Марлона, это было почти облегчением. Я размышлял, стоит ли поговорить с ним о том, что его беспокоит. И понял, что тогда обману его доверие. Дубль 27, 28. Я объяснил Марлону: раз мы в любом случае будем переводить кадр на Анну, можем сделать *перехват*. Это когда вы начинаете новый дубль с момента, на котором прервался предыдущий. Марлон отказался. Он хотел все сыграть за один дубль. Это должно было усилить конец речи.

В итоге на дубле 34, через два с половиной часа после начала съемок, он сделал это. И сделал изумительно. Я почти рыдал от облегчения. Мы вместе пошли к нему в гримерку. Зайдя внутрь, я признался, что мог бы помочь ему, но посчитал это неправильным. Он посмотрел на меня и улыбнулся так, как умел только Брандо: перед вами словно поднималось рассветное солнце. «Я рад, что ты этого не сделал», — сказал он. Мы обнялись и разъехались по домам.

В этой истории — суть работы киноактеров. Использование собственных чувств вне зависимости от цены, познание себя, доверие, которым должны проникнуться режиссер и артист, преданность тексту (Марлон никогда не ставил под сомнение реплики своего героя), одержимость работой, мастерство.

Из-за таких историй я и люблю актеров.

ГЛАВА 5

КАМЕРА

Твой лучший друг

Прежде всего, камера не перечит. Не задает глупых вопросов. Она не задает каверзных вопросов, которые заставляют осознать, что ты был неправ с самого начала. Эй, это же *камера*!

Зато она может:

- сгладить недостатки актерской игры
- сделать хорошую игру лучше
- создать настроение
- сделать уродство
- создать красоту
- передать восторг
- уловить суть момента
- остановить время
- изменить пространство
- описать характер
- представить экспозицию
- пошутить
- сотворить чудо
- *рассказать историю!*

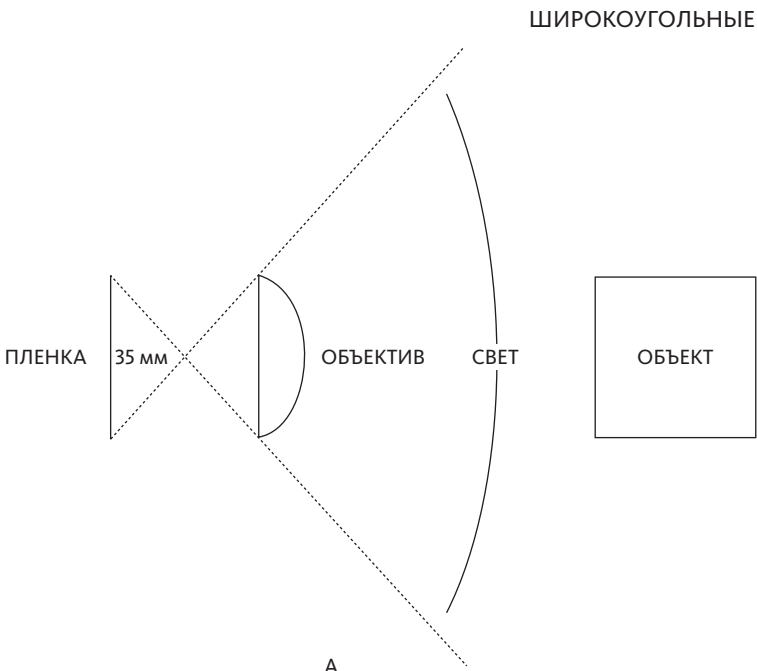
Если в фильме есть две звезды, я знаю, что на деле их всегда три. Третья звезда — камера.

Механически камера устроена довольно просто. Моток неэкспонированного негатива закреплен спереди. Сзади — принимающая катушка, на которую наматывается экспонированная пленка. Между ними шестеренки, которые держат пленку в постоянном натяжении. Они вращаются с постоянной скоростью, цепляясь за перфорацию в негативе, за счет чего пленка движется во время съемки. В центре этого устройства расположен объектив. Свет проходит сквозь него и воздействует на негативную пленку. На самом деле камера фотографирует неподвижное изображение, которое называется кадром. Когда кадр проэкспонирован, механизм камеры протягивает следующий кадр в положение за объективом. Но пока пленка движется, obturator (затвор) перекрывает поток света, падающий на негатив. Затем новый кадр — еще одна неподвижная фотография — готово. 24 кадра в секунду, 16 кадров на фут (около 30 см) пленки, полтора фута (примерно 46 см) на 24 кадра. Во время проекции на экран с помощью точно такого же механизма кажется, что изображение постоянно движется, тогда как на деле мы видим 24 неподвижных снимка в секунду. Для человеческого глаза движение выглядит непрерывным. Как сказал Жан-Люк Годар, кино — это 24 кадра правды в секунду. Как клавиатура в музыкальном инструменте, это простое, неуклюжее приспособление способно выдавать грандиозный художественный результат.

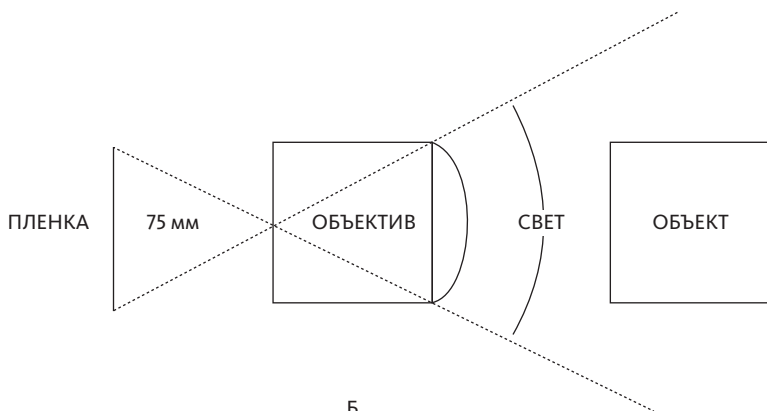
На изображение, порожденное камерой, влияют четыре основных элемента. Первый — это свет, который проходит через объектив. Он может быть естественным, искусственным или их сочетанием. Второй — светофильтры, помещенные

перед объективом, чтобы контролировать цвет и менять характер освещения. Третий — размер самого объектива. Четвертый — светосила объектива, которая влияет на количество света, попадающего на пленку. Есть и другие факторы: угол затвора, качество пленки и тому подобное. Но этих четырех главных элементов пока достаточно.

Наиважнейшее решение — какой объектив использовать для конкретного кадра. Выбор чрезвычайно широк — от 9 мм фокусного расстояния до 600 мм и больше. Объективы с небольшим фокусным расстоянием (9 мм, 14 мм, 17 мм, 18 мм, 21 мм) называют широкоугольными, а от 75 мм и выше — длиннофокусными. Надеюсь, что смогу прояснить это различие рисунками:



ДЛИННОФОКУСНЫЕ



Расстояние от точки фокуса, где изображение переверачивается, до фиксирующей поверхности (пленки) и есть фокусное расстояние объектива, измеряемое в миллиметрах. Обратите внимание, насколько на рис. А больше места над и под фотографируемым объектом, чем на рис. В. 35-миллиметровый объектив (А) захватывает значительно больше пространства, чем объектив 75 мм (В). У широкоугольного (35 мм) гораздо обширнее «поле зрения», чем у 75 мм. На рисунке с 75-миллиметровым объективом изображена длинная «труба», потому что ему необходимо большее расстояние до записывающей поверхности. Теоретически при достаточном пространстве для маневра можно добиться того же размера объекта и с длиннофокусным объективом: простым отъездом камеры. Но объективы нужно менять не только ради количества информации в кадре. Эти оптические устройства по-разному чувствуют. И каждое по-своему рассказывает историю.

«Убийство в “Восточном экспрессе”» наглядно это показало. Наш гениальный сыщик Эркюль Пуаро в финале фильма

пересказывает некоторые его сцены, и этот рассказ служит доказательством, которое помогает раскрыть преступление. Когда он описывает эти события, то эпизоды, которые мы видели раньше, повторяются в виде флэшбэков. Но на этот раз они, так как в качестве доказательств преподносятся с куда большей значительностью и пафосом, показаны на экране гораздо драматичнее, с нажимом, словно ярче прорисованы. Это сделано путем использования разных объективов. Каждую сцену, которая должна была повториться, снимали дважды: первый раз обычным для фильма объективом (50 мм, 75 мм, 100 мм), а второй — сверхширокоугольным (21 мм). Получается интересный эффект: когда мы смотрим сцену в первый раз, она выглядит как обычная часть фильма. Когда мы видим ее вновь, она подчеркнута эмоциональна, под стать драматическому моменту раскрытия убийства.

Объективы обладают различными характеристиками. Ни один из них не видит того же, что и человеческий глаз, но ближе всего к этому среднефокусные: от 28 до 40 мм. Широкоугольники (от 9 до 24 мм) способны исказить картинку: чем шире угол, тем сильнее искривление. Изменяется пространство. Объекты кажутся более удаленными, особенно если выстроены в ряд от переднего плана к заднему. Ближе к краям кадра вертикальные линии выглядят сходящимися.

Объективы с более длинным фокусным расстоянием (от 50 мм и выше) сжимают пространство. Расстояние между объектами на переднем и заднем планах выглядит меньшим. Чем длиннее фокус, тем ближе кажутся объекты и к камере, и друг к другу. Такие искажения очень удобны. Например, если я снимаю кадр передвигающейся камерой с тележки или просто панорамирую справа налево, то с помощью длиннофокусного объектива могу создать иллюзию, что объект

в кадре перемещается гораздо быстрее. За счет кажущейся близости он изменяет свое положение относительно фона с более высокой скоростью. Кажется, что он (автомобиль, лошадь или бегущий человек) покрывает большее расстояние за меньшее время. И наоборот, если нужно ускорить объект, который движется на меня или от меня, я использую широкоугольник. Это потому, что расстояние, которое он преодолевает, будет казаться больше.

У объективов есть еще одна характеристика. Широкоугольные объективы дают гораздо большую глубину резкости* — количество пространства, в котором объект, приближаясь к камере или удаляясь от нее, остается в фокусе без необходимости механически изменять фокусное расстояние объектива. И снова — огромная польза. Если нужно по максимуму избавиться от фона, я использую длинный фокус. Несмотря на то что фон кажется ближе, он настолько выпадает из фокуса, что становится неразличимым.

Иногда, если я использую длиннофокусный объектив, но хочу, чтобы фон был четче, я даю больше света. Дополнительное освещение отчасти компенсирует это.

Дело обстоит еще сложнее. Поскольку освещение влияет на глубину резкости, то крайне важна светосила (количество света, которое способен пропустить объектив). Она регулируется открытием или закрытием диафрагмы. Мы называем это «раскрыться» (впустить больше света, открыв диафрагму на максимум) и «прикрыться» (уменьшить отверстие диафрагмы, а значит, и поток света, падающего на пленку). Уф!

Цель этих скучных технических разговоров — показать, что основные фотографические элементы: объективы,

* Глубину резкости точнее назвать ГРИП — глубина резко изображаемого пространства. *Прим. перев.*

диафрагма, свет и фильтры — удивительные инструменты. Их можно использовать не только по необходимости, но и ради эстетического эффекта.

«12 разгневанных мужчин», оператор Борис Кауфман. Я никогда не видел сложности в том, чтобы снимать всю картину в одном помещении. Более того, чувствовал, что смогу обратить это в преимущество. Одним из главных драматических элементов для меня было ощущение западни, которое должно было возникнуть у мужчин в этой комнате. Мгновенно возник «объективный сюжет». Я хотел, чтобы по ходу фильма комната казалась все меньше. Это означало, что нужно было постепенно увеличивать фокусное расстояние объективов по мере съемки. Начав со стандартных линз (от 28 до 40 мм) мы перешли сначала на 50 мм, потом на 75 и в итоге на 100. Кроме того, первую треть фильма я располагал камеру выше уровня глаз, вторую треть снимал на уровне глаз, а на последней опустился ниже уровня глаз. Таким образом, ближе к концу в кадре начал появляться потолок. Не только стены сжимались, но и потолок как бы опускался. Нарастающее чувство клаустрофобии существенно прибавило напряжения в последней части фильма. Для заключительного кадра, в котором присяжные выходят из здания суда, я взял самый широкоугольный объектив из всех использовавшихся в картине. И поднял камеру на самую большую высоту. Я планировал буквально дать всем воздуха, позволить наконец вздохнуть после двух часов взаперти.

«Из породы беглецов», оператор Борис Кауфман. Впервые я попытался «назначить» каждому персонажу свой объектив. Герой Брандо, Вэл Ксавьер, видит единственную возможность

спасения для себя и других в любви. (Однажды я спросил Теннесси Уильямса, не скрывается ли за именем Вэла подобие святого Валентина, спасителя. Ответом была его загадочная полуулыбка.)

При использовании длиннофокусного объектива из-за малой глубины резкости изображение кажется немного нечетким. Собственно, если взять длиннофокусный объектив с широко открытой диафрагмой, на крупном плане глаза будут резкими, а уши уже слегка не в фокусе. Я старался по возможности использовать для Брандо объективы с более длинным фокусом, чем для других участников той же сцены. Хотел создать вокруг него ауру мягкости и нежности.

Героиня Анны Маньяни, Леди, сначала кажется жесткой, язвительной женщиной. По мере развития романа с Вэлом она смягчается. И поэтому по ходу картины, снимая ее, я постепенно увеличивал фокусное расстояние, а в конце взял один и тот же объектив для Леди и Вэла. Он изменил ее жизнь. Теперь она в его мире.

Персонаж Брандо в финале остается таким же, каким был в начале. Героиня Маньяни переживает трансформацию. Чтобы подчеркнуть изменение, раз уж мы для обоих использовали один объектив, применили сетки (софт-фильтры). Это буквально кусок сетки в металлической рамке, который крепится перед объективом. Он рассеивает свет и смягчает изображение. Такой рассеиватель нужно использовать очень искусно, особенно если кадры с ним монтируются с кадрами без него. У софт-фильтров есть градации интенсивности. В конце фильма Леди узнаёт, что беременна. В трогательном монологе она сравнивает себя со смоковницей в саду своего отца, которая, однажды засохнув, вернулась к жизни.

Кауфман применил все что мог: и длиннофокусные объективы, и софт-фильтры, и свет, пропущенный через разной толщины тюль, — все для того, чтобы создать вокруг нее сияние. Вспоминая эту сцену теперь, думаю, что мы немного переборщили, но тогда она мне казалась великолепной.

Здесь я хочу ненадолго прерваться, чтобы поговорить о свете. Разумеется, больше контроля дает съемка в интерьере, где оператор освещает площадку искусственно. Зато как приятно наблюдать за работой хорошего мастера, у которого и на натуре все под контролем.

Если вы когда-нибудь проходили мимо съемочной группы на улице, вы могли видеть огромную лампу, направленную на лицо актера. Мы называем ее дугой, или brute, она выдает мощность 12 киловатт. Вы, наверное, подумали: «Что за народ? Солнце шпарит вовсю, а они такой прожектор врубили, что актер чуть не жмурится».

Дело в том, что возможности пленки во многом ограничены. Это химический процесс, и одно из условий — уровень контраста, который она способна передать. Пленка может адаптироваться к сильному или слабому освещению. Но невозможно снять яркоосвещенный и слабоосвещенный объект в одном кадре.

Это менее совершенная версия вашего зрения. Наверняка вам доводилось смотреть на человека, стоящего у окна в яркий солнечный день. Человек превращается в силуэт на фоне неба. Мы не можем рассмотреть его черты. Такие дуговые лампы помогают уравновесить свет на лице актера с ярким небом. Без них его лицо будет темным пятном. И «дуга» действительно заставляет щуриться. (А вы думали, что у всех этих героев вестернов от природы такой прищур?)

Лучший пример использования контраста.

«Холм», оператор Освальд Моррис. Это история о британском лагере для военнопленных в Северной Африке во время Второй мировой войны. Только это лагерь для своих же британских солдат, отправленных туда за нарушение дисциплины или преступные действия. Это жестокое место с садистскими наказаниями, цель которых — сломить дух любого, кому не повезло туда попасть. Мы хотели получить очень контрастный негатив и использовали пленку Ilford, которой редко пользовались, потому что операторы считали ее слишком контрастной.

Мы решили снимать весь фильм на три широкоугольных объектива: первую треть на 24 мм, вторую на 21 и последнюю — на 18. То есть вообще все, включая крупные планы. Конечно, лица получались искаженными. Нос казался вдвое больше, лоб вытягивался назад. В конце даже на крупном плане, с камерой в 30 сантиметрах от лиц актеров, позади можно увидеть весь лагерь и необъятную пустыню. Вот почему я взял эти объективы. Я не хотел упустить главный нерв истории: эти люди никогда не освободятся от тюрьмы или от самих себя. Такой была тема. Я считал, что окружающая обстановка должна постоянно и мощно присутствовать в кадре.

Возвращаясь к контрасту: натурные съемки проходили в пустыне. Свет ослеплял, а жара была так чудовищна, что к концу дня мы были очень обезвожены. После нескольких дней я спросил у Шона Коннери, мочится ли он вообще. «Только с утра», — ответил тот.

Когда дело доходило до крупного плана, а актер стоял спиной к солнцу, Осси спрашивал, нужно ли мне видеть лицо героя. Если я отвечал «да», осветители выкатывали прожектор. Если отвечал «нет», Осси интересовался: «А как же глаза?» И тогда отрывал кусок белого картона или, если

камера была достаточно близко к актеру, брал носовой платок — и использовал в качестве отражателя, чтобы направить свет от неба в глаза актера.

Кстати, на заре кинематографа, до появления переносных генераторов, операторы использовали так называемые рефлекторы — большущие щиты, покрытые серебряной фольгой, которые отражали солнечный свет в нужном оператору направлении. Ими пользуются и по сей день, если туго с бюджетом.

«Убийство в “Восточном экспрессе”», оператор Джефффри Ансуорт. Нашей целью была чисто физическая красота. Есть два способа добиться этого (среди множества других) — использовать длиннофокусные объективы, чтобы сделать изображение мягче, и контровой свет.

Контровой свет — один из старейших и наиболее часто используемых способов сделать так, чтобы люди смотрелись более красиво. Свет направляется сзади на затылок и плечи актера. Он должен быть интенсивнее, чем на лице. Если вы когда-нибудь гуляли в лесу перед закатом или солнечным днем на 5-й авеню глядели на юг с небольшого возвышения, вы должны помнить, какими красивыми казались листья или улица. Все потому, что они были подсвечены сзади. Контровой свет часто используется в кино, потому что это работает. Он сделал Дитрих, Гарбо и прочих звезд еще красивее, чем они были.

«Телесеть», оператор Оуэн Ройзман. Фильм о моральном разложении. И поэтому мы «развернули» камеру. Начали практически с натурализма. В первой сцене между Питером Финчем и Биллом Холденом ночью на 6-й авеню добавили самый минимум света. По ходу фильма настройки камеры

ужесточались, формализировались. Освещение становилось все более искусственным. Сцена перед финалом, в которой Фэй Данауэй, Роберт Дюваль и трое теневых боссов телесети решают убить Питера Финча, освещена как рекламный ролик. Изображение статично, а композиция кадра напоминает фотографию. Камера тоже пала жертвой телевидения.

(Все эти перемены в оптике и освещении происходят постепенно. Я не люблю, когда технические приемы становятся явными. А когда эти визуальные изменения растянуты на два часа, не думаю, что зрители вообще их осознают.)

«Дело самоубийцы», оператор Фредди Янг. Тематически это был фильм о разочарованиях. Я хотел сделать цвета ненасыщенными, блеклыми, чтобы передать безотрадное, мертвенное настроение зимнего Лондона. Фредди предложил предварительно засветить пленку. Прежде чем зарядить в камеру, ее поместили в темную комнату и очень быстро проэкспонировали под 60-ваттной лампой. В итоге на негативе получился как бы молочный налет. После съемки цвета выходили гораздо менее интенсивными, теряли изначальную живость и яркость. Этот процесс стали называть предварительной засветкой*.

«На следующее утро», оператор Анджей Бартковяк. Здесь я добивался в точности противоположного эффекта, чем в «Деле самоубийцы». Частью разрушительного влияния на героиню Джейн Фонды была жизнь в Лос-Анджелесе. Я хотел чрезмерно ярких красок: чтобы красный был краснее, а синий — синее. Мы использовали фильтры. Позади

* Предварительную засветку также называют «дополнительная дозированная засветка» (ДДЗ). *Прим. перев.*

объектива есть небольшие пазы, куда вставляются рамки размером примерно 6×9 сантиметров. В них, в свою очередь, задвигаются пластины из стекла или желатина различных цветов. Если в кадре было видно небо, Анджей вставлял синий фильтр, покрывающий только небо: оно становилось более насыщенного цвета. Каждый тон усиливался тем же способом. Как-то ближе к вечеру из-за смога и облаков небо покрыла оранжевая дымка. Анджей всю сцену сделал цвета апельсинового ларька «Оранж Джулиус».

У этих фильтров есть изъяны. Они ограничивают движение камеры, так как вам не надо, чтобы синий фильтр съехал с неба на белое здание или лицо актера. Но если пользоваться с осторожностью, они могут быть весьма полезны.

Такие фильтры можно устанавливать и перед световыми приборами. Многие операторы постоянно ими пользуются. Освальд Моррис, с которым я снял три картины, начал применять их на фильме «Мулен Руж». Преимущество использования фильтров в освещении — можно выделять цветом отдельные предметы или части площадки, чтобы подчеркнуть значимость или обозначить пространство. Освещая так всю съемочную территорию, можно передать настроение. Когда фильтры крепятся на объектив, это уменьшает световой поток и тем самым влияет на светосилу. Если же они установлены на осветительных приборах, это либо совсем не влияет на количество света, либо его можно компенсировать, добавив мощности.

«**Принц города**», оператор Анджей Бартковяк. С точки зрения операторской работы для меня это была одна из самых интересных картин. Возвращаясь к ее теме («Все не то, чем кажется»), я решил не использовать среднефокусные объективы (28–40 мм). Ничто не должно было выглядеть

нормальным или напоминать то, что видит человеческий глаз. Я воспринял тему буквально. Все пространство было растянуто или сжато, в зависимости от объектива. Городской квартал казался вдвое длиннее или вдвое короче. Кроме того, мы с Анджеем разработали очень сложный световой сюжет. В начале фильма главный герой, Дэнни Чиелло, полностью осведомлен о том, что происходит вокруг. По мере того как события усложняются, а он все меньше их контролирует, усугубляется его нравственный кризис. Он понимает, что загнан в угол и должен предать друзей. Все его мысли и поведение теперь направлены на него самого и четверых сослуживцев.

В первой трети мы старались давать больше света на фон, чем актерам первого плана. Во второй трети освещенность заднего и переднего планов была более-менее уравновешена. В последней трети убрали свет с фона. Освещен был лишь первый план, где находились актеры. К концу фильма имели значение только отношения с людьми, которых герой собирается предать. Люди освободились от фона. *Где* все это происходит — уже неважно. Главное — *что* происходит и с кем.

Я принял еще одно решение, которое казалось мне значимым. Кроме одного момента, я ни разу не построил кадр так, чтобы было видно небо. Оно означает свободу, избавление, но у Дэнни нет выхода. В единственном эпизоде, где появляются небеса, кроме них нет почти ничего. Дэнни идет по Манхэттенскому мосту. Взбирается на парапет и смотрит на рельсы линии метро из Бруклина в Манхэттен, размышляя о самоубийстве. В тот момент для него это единственная возможность обрести свободу и избавление.

«Собачий полдень», оператор Виктор Кемпер. Этот фильм мне хотелось сделать полной противоположностью жесткой структуре «Принца города».

Я уже говорил, что первым делом нужно было дать аудитории понять: это событие действительно произошло. Следовательно, не нужно использовать осветительные приборы. Банк освещался флуоресцентными лампами на потолке. Если требовался дополнительный свет, мы просто добавляли флуоресцентные лампы. Снаружи ночью все освещали мощные фары полицейского фургона, задействованного в сцене. Света, отраженного стенами и окнами банка, вполне хватило, чтобы были видны лица. За два квартала до этого места Виктор установил лампу, чтобы подсветить сзади толпу на углу. Лампу закрепили над уличным фонарем, и подсветка смотрелась естественно. Пришлось использовать прибор, потому что камера не могла уловить свет от настоящего фонаря. Когда отключилось электричество, внутри банка автоматически загорелись оранжевые огни тревоги. Мы добавили их ради дополнительного освещения.

А для импровизированных сцен на улице и в банке я использовал две, иногда три ручные камеры, чтобы усилить ощущение документальности.

«Долгий день уходит в ночь», оператор Борис Кауфман. Множество критиков снисходительно называли этот фильм снятым на пленку спектаклем. Это напрашивалось само собой, ведь я экранизировал пьесу. Я даже делал затемнение в конце каждого акта. Театральную первооснову легко распознать. Никто не пытался ее скрыть. Но критики оказались не способны разглядеть одни из сложнейших операторских и монтажных приемов в моей карьере.

Я открыто горжусь этой работой именно как картиной. И вот почему: если взять крупные планы Хепберн, Ричардсона и Стоквелла из первого акта, поместить их в слайд-проектор, а рядом спроецировать крупные планы тех же людей

из второго акта, разница будет потрясающей. У опустошенных, изнуренных, измученных лиц в конце нет почти ничего общего с ясными, спокойными лицами в начале. Дело не только в актерской игре. Мы добились этого с помощью оптики, света, ракурса и длины кадров. (С монтажом и художественной постановкой разберемся позже.)

В начале фильма все было до боли нормально. Такие объективы и освещение вполне сошли бы для фильма про Энди Харди*. Я вывел начало первого акта на натуру и снимал солнечным днем, так что день уходил в ночь даже дольше. Требовалось больше света в начале для контраста с чернотой финала.

Что касается освещения в павильоне, каждый персонаж освещался, насколько было возможно, по-разному: Хепберн и Стоквелл всегда мягко подсвечивались спереди, Робардс и Ричардсон — акцентным светом, направленным чуть выше головы. По ходу действия освещение троих мужчин становилось грубее, жестче. Эта модель временно нарушалась, когда Стоквелл и Ричардсон погружались в лирическое состояние самоанализа в четвертом акте, где каждый из них разбирает свои желания в прежние, менее мучительные времена. Свет на Хепберн становился мягче и нежнее по мере развития фильма.

Положение камеры также играло важную роль. Для мужчин мы начали на уровне глаз и затем медленно опускали камеру, пока в двух ключевых сценах четвертого акта она не оказалась буквально на полу. Для Хепберн схема была противоположной. Точка съемки поднималась все выше,

* Энди Харди — персонаж популярной комедийной серии фильмов, которые выходили на MGM в 1937–1946 годах и воспевали жизнь простой американской семьи. *Прим. перев.*

а в предпоследней сцене с ней, в конце третьего акта, я использовал кран, чтобы взобраться совсем высоко.

И, разумеется, оптика: объективы с более длинным фокусом для Хепберн, по мере ее погружения в наркотический дурман, и более широкий угол для мужчин, по мере того как мир вокруг них рушится.

В четвертом акте есть две кульминационные сцены: одна между Стоквеллом и Ричардсоном, другая между Стоквеллом и Робардсом. Возможно, впервые в жизни они говорят голую, обжигающую правду о том, что испытывают друг к другу. От сцены к сцене правда становится все большее, угол зрения объектива расширяется, камера снижается, свет грубеет, но теряет яркость, и когда, наконец, ночь полностью окутывает жизни этих людей в финале, ужасающие истины проговариваются вслух.

В общем, это ничуть не менее сложная схема использования оптики, освещения и ракурсов, чем в других моих фильмах. И мне кажется, она сыграла громадную роль в неповторимом раскрытии содержания пьесы.

«Вердикт», оператор Анджей Бартковяк. Фильм о спасении человека, его борьбе с собственным прошлым.

Я хотел, чтобы фильм смотрелся как можно «старше». Многое зависело от работы художника-постановщика, но об этом позже. Свет играл колоссальную роль.

Как-то я принес на встречу с Анджеем прекрасный альбом Караваджо. Я сказал: «Анджей, вот то чувство, которое я ищу. Здесь есть что-то старинное, из былых времен. Но что именно?» Анджей изучил картины и потом, со своим очаровательным польским акцентом, дал точный ответ. «Этo кьяроскуро, — сказал он. — Очень сильный источник света,

почти всегда сбоку, не сверху. И никакого заполняющего света с другого края, только тени. Иногда он использует свет, отраженный от металлического предмета с темной стороны». Он указал на мальчика с золотым подносом. С теневой стороны на его лице можно было различить легкий оттенок золота. Это Анджей и применил в освещении фильма.

«Дэниел», оператор Анджей Бартковяк. В очередной раз мы отталкивались от темы «Кто расплачивается за убеждения родителей? Дети». Кроме того, были сложности с хронологией (скачки вперед и назад во времени).

«Дэниел» — это история молодого человека, который возвращается к жизни. Фильм отчасти основан на жизни и смерти Юлиуса и Этель Розенбергов и повествует о том, как Дэниел ищет хоть какое-то значение в бессмысленной гибели своих родителей. Они принадлежали к тому типу леваков 30-х годов, которые чувствовали себя вечно молодыми, чья жизнь была полна идеализма и надежды, пока все это не рухнуло и в личном, и в политическом смысле. К тому же у его сестры был нервный срыв, и, не в силах освободиться от ужасов детства, она медленно угасла. Я представлял этот сюжет как историю молодого человека, который сам себя выкапывает из могилы.

Здесь я должен ненадолго прерваться для очередного технического отступления. Солнечные лучи и химический состав киноплёнки плохо совместимы. Если ничего не сделать, любая сцена, снятая на натуре, хоть в солнечный день, хоть в пасмурный, на выходе получится почти полностью в синем цвете, то есть практически монохромной. Чтобы избежать этого, мы вставляем в камеру фильтр янтарного оттенка. Так свет корректируется, и в итоге тона на плёнке получаются естественными. Такой фильтр называется «85».

Когда снимается сцена в интерьере с окнами на улицу, через которые внутрь попадает дневной свет, окна закрываются большими листами 85-го для того же эффекта.

Для «Дэниела» Анджей предложил все сцены с повзрослевшими детьми снимать без 85-го. Это придало всему призрачную, холодную, синюшную бледность, включая телесные тона. Для поддержания единообразия мы добавили синие фильтры в интерьерных сценах.

Родители же, запертые в идеализированном прошлом, отсвечивали янтарем 85-го. Этот фильтр использовали для сцен с ними, в интерьере и на натуре. В начале фильма для мамы с папой мы даже применили двойной 85-й. В то время как Дэниел постепенно возвращался к жизни, начали добавлять 85-й к сценам с ним и наоборот — убирать из сцен прошлого с родителями. С ними мы перешли от двойного 85-го фильтра к 85-му стандартной плотности, затем дважды уменьшали плотность фильтра вдвое. А в сценах с Дэниелом двигались от $\frac{1}{4}$ плотности к $\frac{1}{2}$ и к стандартному 85-му. Наконец, в сцене перед финалом, когда брат и сестра навещают родителей в тюрьме, вернулись к естественным цветам. Дэниел избавился от своей навязчивой боли, и жизнь его отныне могла возобновиться.

Такое внимание я уделял камере в каждой картине. Сотрудничество с оператором настолько же плотное, как со сценаристом и актерами. Он также способен испортить или с успехом воплотить задуманную мной ленту. Во время съемок самые тесные отношения у режиссера складываются именно с ним. Вот почему большинство постановщиков работают с одним и тем же оператором год за годом; так формируется узнаваемый стиль.

Первостепенное соображение для меня, как видно из приведенных примеров, заключается в том, что приемы вытекают

из материала. Они должны меняться, если трансформируется текст. Иногда важно не делать с камерой ничего, просто брать и снимать «в лоб». И так же ценно для меня, что весь этот труд скрыт от глаз. Хорошая работа камеры — это не красивые картинки. Она должна дополнять и раскрывать тему фильма так же полно, как это делают актеры и режиссура. Освещение, которое Свен Нюквист создал для множества лент Ингмара Бергмана, напрямую связано с их содержанием. Свет в «Причастии» (1962) совершенно иной, чем в «Фанни и Александр» (1982). Разница в освещении соотносится с отличиями в темах фильмов. И в этом истинная красота работы кинооператора.

ГЛАВА 6

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПОСТАНОВКА И КОСТЮМЫ

*Правда ли Фэй Данауэй настояла,
чтобы ее юбку ушили в 16 местах?*

Ответ — да. Именно так. И она права. То, насколько комфортно чувствует себя актер во время работы, напрямую зависит от одежды, которую носит его герой. И даже если забыть про удобство, костюмы чрезвычайно важны для стиля картины.

Лорен Бэколл, игравшая в «Убийстве в “Восточном экспрессе”», первый раз появляется на экране в длинном персиковом платье косого кроя, шляпке в цвет и эгретке. Жаклин Биссет мы видим в длинном голубом шелковом платье, жакете того же оттенка с белым горностаевым воротником и крошечной шляпке-таблетке с перьями. Конечно, Тони Уолтон (художник по костюмам) знает, что в таком виде

никто не садится в поезд. Но неважно, как на самом деле люди одеваются. Более того, наряды реальных пассажиров интересовали нас меньше всего. В первую очередь мы стремились погрузить публику в неизведанный мир, создать ощущение чарующего прошлого. На это же работали и начальные титры. Я собственноручно снимал сатин, который служил для них фоном. А Тони выбрал шрифт.

Раньше я уже говорил, что в кино не бывает незначительных решений. Наряду с операторской работой художественная постановка (декорации) и дизайн костюмов — самые важные элементы в создании стиля, или, можно сказать, лица фильма. Сегодня эта профессия называется «художник-постановщик». Такая формулировка появилась во время работы Уильяма Мензиса над «Унесенными ветром». Он отвечал за все визуальные составляющие картины: не только за костюмы и декорации, но и за съемку, спецэффекты (пожар в Атланте) и, в итоге, за работу лаборатории над прокатной копией. Сегодня художник-постановщик — это просто более значимый титул художника фильма.

На «Убийстве в “Восточном экспрессе”» Тони Уолтон одновременно был художником фильма и художником по костюмам. Мы сняли вместе семь картин. Мало того что Тони мастер своего дела, он еще делится своим творческим взглядом на работу других цехов. Я считаюсь с его мнением о сценарии, актерах, монтаже, съемках, обо всех компонентах ленты. Говоря о работе с лучшими, я имею в виду его. Благодаря Тони я делаю больше и качественнее.

На съемках «Восточного экспресса» мы столкнулись с интересной проблемой. В предыдущих главах я рассказывал, как важен для создания гламурной картинки контровой свет. Но для него нужно пространство, а купе в поезде маленькие. Тони съездил в Бельгию, чтобы заглянуть в ангары компании

Wagons-Lits, где хранились старые вагоны. Он рассказал, что в реальности раритет оказался еще шикарнее, чем все, что он мог бы придумать. Тони снял внутреннюю обшивку купе, отделяя дерево от стального каркаса, на котором оно держалось, и кораблем переправил ее в Англию. Там панели разложили на полу и прикрепили к фанерным основаниям, чтобы мы могли двигать стены туда-сюда, когда потребуется сменить положение камеры или освещение. Как только купе собрали, Тони принялся полировать дерево. Декораторы тоже полировали его изо всех сил. Тони и Джефф Ансуорт, оператор, придумали направлять свет на сильно отполированную поверхность, чтобы отражение служило контровым светом. Он был не такой яркий, как прямое освещение, но справлялся со своей задачей.

Роскошь для нас была превыше всего. Стекланные панели Рене Лалика*, настоящее серебро на столе, бархатные диваны в купе. Когда мы не смогли найти для съемок живописный ресторан, который бы всех устроил, Тони просто превратил в него бельэтаж старого лондонского кинотеатра.

При работе над шикарной картинкой мы не обошли вниманием ни одну деталь. Какой мятный ликер будет красивее смотреться в рюмках на серебряном подносе: белый или зеленый? Мы решили, что зеленый. У княгини Драгомировой два французских пуделя или два пекинеса? Пекинесы. Для тележки зеленщика на стамбульском вокзале — капуста или апельсины? Апельсины, потому что они эффектнее рассыплются по темно-серому полу. И так далее, и так далее. Тони, Джефф и я — мы постоянно что-то обсуждали, а потом принимали решение, доводя до блеска каждую мелочь.

* Рене Лалик (1860–1945) — французский ювелир и стекланных дел мастер, один из выдающихся представителей ар нуво. *Прим. перев.*

К работе над фильмом «Принц города» мы с Тони подошли совсем по-другому. Я рассказывал, как в этой картине менялся свет: сначала ярче всего был освещен задний план, затем мы переходили к балансу между передним и задним планом, и, наконец, в последней трети фильма подсвечивался только передний. Художественная постановка тоже развивалась по-своему. В начале ленты мы старались сделать задний план как можно более «занятым». В сценах на улице было много автомобилей, людей, неоновые вывески (моя любимая — Cuchos fritos). Если действие происходило в офисе, то на стенах висели доски объявлений, дипломы, на стойках — государственные и местные флаги. Залы суда заполняли люди, и мы не ограничивали их в выборе костюмов. Но с развитием действия натягивались «визуальные вожжи». В суде по-прежнему сидели зрители, но все в темно-синей или черной одежде, на стенах стало меньше украшений, улицы малолюдны. В последней трети фильма площадки, как и главный герой, оказались полностью опустошены: голые стены, безлюдные улицы, а в кульминационной сцене из зала суда — никаких зрителей, только пустые деревянные скамьи. Это подспудно усиливало ощущение нарастающей изоляции Чиелло, предающего одного напарника за другим, его потерю связи с людьми.

В последней сцене картины Дэнни Чиелло выступает перед выпускниками полицейской академии. Для съемок мы выбрали аудиторию-амфитеатр. Поскольку кресла там расположены ярусами, лица зрителей хорошо видны. Одни одеты в голубые форменные рубашки, другие — в спортивную одежду, кое-кто из девушек-полицейских в платьях. Чиелло вновь сталкивается с последствиями своего выбора: это противостояние между ним и молодым поколением полицейских — тех самых служителей закона, которых он уничтожил.

В «Принце города» задействовано 125 локаций, как в помещениях, так и на улице. Их отбор был критичен для визуальной составляющей фильма.

За много лет до этой картины я ездил в Рим — учиться у великого итальянского оператора Карло Ди Пальмы. Мне нужно было узнать кое-что об использовании цвета. И Карло дал мне невероятно важный урок. Когда мы выбирали локации в Риме, он поделился секретом: изначально выбирать правильное место и потом как можно меньше его переделывать. Если ты колеблешься между двумя одинаково привлекательными локациями, будь то улица или помещение, выбирай ту, которая сразу имеет подходящий цвет, которую не придется сильно менять с помощью освещения. В случае чего можно и покрасить, но старайся находить места, которые ближе всего к твоему видению кадра. Каким бы элементарным ни казался этот совет, он открыл мне совершенно новый подход к делу и позже направлял во время работы над «Принцем города».

Карло признавал, что не всегда получается найти идеальную локацию. Бывает, что на дворе не то время года или нет разрешения на съемку именно здесь. Порой какое-то место невозможно использовать из-за логистики либо оно просто недоступно в нужный момент. Карло довольно сконфуженно признался, что однажды красил траву для картины Антониони, чтобы сделать ее зеленее. Но, по его словам, это было исключением из правил.

В результате аккуратного отбора локаций мы часто формируем определенную цветовую палитру фильма. «Вердикт» рассказывает историю человека, которого преследует прошлое. Эд Пизони, бывший ассистент Тони, был художником этой картины. Я сказал, что мы будем использовать только

осенние цвета, в которых чувствуется старина. Таким образом, синий, розовый, светло-зеленый и светло-желтый сразу же были исключены. Нам требовались коричневые, бурые, темно-желтые, жжено-оранжевые, бордовые осенние краски. Студийные декорации были выдержаны в этих тонах. Если приходилось работать на локации, где встречались неподходящие цвета, мы получали разрешение на перекрашивание.

Я много раз работал с Филом Розенбергом, отличным кинохудожником. Для легкой, воздушной картины «Гарбо рассказывает» мы выбрали палитру в стиле конфет Nesso Wafers. Нам было важно создать некое очарование фильма. Для тех из вас, кто слишком молод, чтобы помнить: раньше продавались такие чудесные конфеты Nesso Wafers. Внутри пачки было где-то 25 сахарных пластинок различных пастельных оттенков: бледно-зеленого, розового, песочного, голубого, белого. Разноцветные столбики напоминали мне средиземноморскую деревушку на побережье.

В «Дэниеле» палитра была особенно важна. Каждый цвет в сценах про родителей должен был хорошо сочетаться с активным использованием цветофильтра 85, придающего кадрам золотистое, теплое янтарное свечение, которого мы и добивались. В сценах с выросшими детьми упор делался на холодную гамму, оттенки синего. Теплый коричневый работал бы против того, к чему мы стремились в «детских» сценах, а синий навредил бы в «родительских».

В фильме «На следующее утро» требовались локации насыщенных тонов. Никакие цвета не исключались из палитры, но мы хотели, чтобы в каждой сцене доминировал лишь один. Комнаты героини Джейн Фонды были выдержаны в оттенках розового. В главе о работе оператора я уже рассказывал, как

мы использовали фильтры, чтобы сделать небо более ярким. Когда я увидел оранжевое небо в отснятом материале, это было настолько поразительно, что я решил как-то подготовить зрителей к этим кадрам. Предыдущая сцена, которую мы, к счастью, еще не сняли, была в закускойной под открытым небом. Я распорядился поставить над столами оранжевые зонтики, чтобы сам свет в этой сцене стал оранжевого тона. Для начальных титров я выбрал несколько стен: желтую, красную, коричневую и синюю, и вдоль них понуро шла Фонда. Здания вокруг были темно-синие, нежно-розовые — разных насыщенных оттенков. В Лос-Анджелесе неиссякаемый запас подобных декораций.

Для других фильмов нужна была «сборная солянка». В «Вопросах и ответах» и «Собачьем полудне» все должно было казаться случайным — никаких выстроенных планов, никакого контроля над гаммой. В обеих картинах я попросил художника фильма и художника по костюмам не советоваться друг с другом. Главное — чтобы в подборе декораций и одежды не проглядывали какие-то закономерности. Будь что будет.

Для некоторых фильмов я выбирал не столько палитру, сколько архитектурный стиль. В «Вердикте» мы одновременно использовали очень ограниченный набор цветов и старинные постройки. Там нет современных зданий. И наоборот, в картине «Винчен вне подозрений» мне нужны были самые современные дома, какие только можно найти. Благо мы снимали в Торонто с его превосходной новейшей архитектурой. Фил Розенберг в мгновение ока подобрал достаточно вариантов, чтобы мы могли определиться.

Сейчас большинство операторов настолько искусны, что сложно сказать, снималась сцена в павильоне или на локации.

Когда мне нужно выбрать, я учитываю два фактора. Во-первых, стоимость. Как правило, если на эпизод требуется больше двух дней, скорее всего, я буду работать в павильоне. Обычно это более экономично, поскольку на место нужно вывозить много людей и оборудования. Конечно, если локация богато украшена или важен очень дорогой антураж, дешевле снять сцены там, даже если на это уйдет больше двух дней. Во-вторых, я прикидываю, понадобятся ли мне для съемок мобильные перегородки — стены, которые можно двигать и убирать совсем. Иногда в сцене камера движется по сложной траектории или, например, используются длиннофокусные объективы, поэтому оператору необходимо отойти от площадки на какое-то расстояние. В этом случае нужно работать в павильоне.

Во время работы над «Собачьим полуднем» мы столкнулись со сложной дилеммой. Из-за того, что значительная часть действия происходит в банке, было бы проще построить его в павильоне. Но мне казалось, что с точки зрения постановки и съемки будет лучше, если я смогу свободно перемещаться между улицей и банком. И мы нашли идеальное решение. Нам попалась удачная улица: на нижних этажах домов там располагались складские помещения, которые мы и арендовали. Банк был выстроен внутри склада: теперь я мог пользоваться своими мобильными стенами и при этом выходить из помещений прямо на улицу.

На стоимость картины может повлиять не только выбор «локация или павильон», но и «локация или другая локация». Я всегда стараюсь подбирать площадки так, чтобы они были как можно ближе друг к другу. Причина проста. Если я закончу съемку на одной в 11 утра и на следующую можно переехать за час-два, это позволит существенно сэкономить. Можно,

по крайней мере, начать выставлять свет или даже что-то снимать.

Для «Принца города» мы нашли необыкновенный дом — старое здание американской таможни в Нижнем Манхэттене. В нем пять этажей и внутренний дворик, и вся постройка занимает целый квартал. К моменту съемок дом уже не использовался и пустовал. Нас поразила его архитектура. На первом этаже — фигурные потолки выше пяти метров и резные каминные полки; обшитые деревом и облицованные плитами стены, трехметровые окна, мозаичные полы. Каждый следующий этаж был проще предыдущего — потолки ниже, украшения победнее. Наконец, комнаты на последнем казались просто группкой каменных коробок. Мы смогли снять почти все офисные сцены фильма в одном здании. А нам требовалось много офисов, поскольку события перемещались между Вашингтоном и Нью-Йорком: кабинеты федералов, муниципалов, окружных прокуроров, полицейских самых разных званий. Так как мы находились в здании с окнами на все четыре стороны, виды из них во всех конторах были разные. К тому же некоторые комнаты выходили во внутренний дворик, где открывались новые перспективы. Благодаря тому, что мы сняли 12 офисов в одном доме, удалось сэкономить четыре съемочных дня. А это очень много денег.

Иногда сценическая концепция теряется в ходе воплощения. В фильме «Виз» мне хотелось сделать городскую сказку из реальности. Мы собирались использовать существующие локации, но так, чтобы они превратились в чистую фантастику. Увы, неудача поджидала меня уже во время первой экспедиции по поиску подходящих мест для съемок. Я хотел, чтобы Трусливого Льва нашли — где же еще? — в Нью-Йоркской публичной библиотеке, на пересечении 42-й улицы и 5-й авеню.

Мы с Тони Уолтоном и Альбертом Уитлоком четыре часа стояли напротив и глазели. Уитлок — один из наших передовых операторов, работавших с дорисовкой* и спецэффектами. Он умел мастерски совмещать разрисованные стеклянные задники с игрой актеров на переднем плане. Я спросил его: «Альберт, можно сделать так, чтобы за открытой дверью мы видели небо, а не внутренности библиотеки?» Оказалось, нет. Альберт сказал, что ни одну мою фантастическую идею в этом здании не воплотить. Постепенно я совсем пал духом. В итоге мы решили построить съемочную площадку в павильоне.

Картина, которая должна была сниматься в городе, незаметно превращалась в павильонное кино. Фантазия до того захватила нас, что атмосфера мегаполиса была утеряна. Самые дорогостоящие сцены планировалось снимать во Всемирном торговом центре, но мы не учли, как сильно дует ветер между башнями-близнецами. Они образовали настоящую аэродинамическую трубу. Нам было очень важно, чтобы на моделях в этой сцене были шляпы — для настроения. Но из-за ветра они не желали оставаться на головах. Шпильки не помогали. Закреплять их сзади тоже было бесполезно. Наконец, мы завязали шляпы под подбородком. Они держались, но образ был разрушен. Я видел, что замысел летит к чертям — и в мелочах, и по сути. И в этом была только моя вина. Мне просто не хватило технических знаний, чтобы контролировать все

* Дорисовка (matte painting — теперь так и называют, без перевода: «мэтт-пэйнтинг», или «мэтт-пэйнт») — технология комбинированной съемки, когда натурная часть кадра совмещается с рисунком для создания иллюзии окружающей среды, которую по каким-либо причинам невозможно снять напрямую или воспроизвести с помощью декораций.

отделы, особенно спецэффекты. И хотя за каждый цех отвечали очень хорошие люди, слишком многие из них действовали по собственному усмотрению. Я чувствовал, как визуальная концепция утекает сквозь пальцы. Что ж, и такое бывает.

Когда мы говорим о художественной постановке черно-белых фильмов, нужно понимать, что речь идет о чем-то вымершем. Но пока они снимались, это было захватывающе. Работа Дика Сильберта* над «Ростовщиком» превосходна. Это фильм о том, как мы сами создаем свою тюрьму. Начиная с лавки ростовщика, Дик расставил целую вереницу ловушек: металлическая сетка, решетки, замки, сигнализации — все это усиливало ощущение западни. И локации тоже выбирались соответствующие. Якобы открытые пространства пригорода в начале картины разрезаны изгородями, которые четко ограничивают стандартный участок шириной 38 метров рядом с каждым домом. Для решающей сцены, в которой Род Стайгер рассказывает Джеральдин Фицджеральд о своем чувстве вины за то, что остался жив, мы нашли квартиру в западной части Манхэттена, которая выходила на сортировочные станции Нью-Йоркской центральной железной дороги. Весь эпизод вам видно и слышно, как товарные вагоны переводят с одного пути на другой. Такое визуальное и звуковое углубление контекста сложно переоценить.

В фильме «Из породы беглецов», над которым тоже работал Сильберт, действие в основном происходит в галантерейной лавке. Мы решили, что постараемся ставить Брандо на светлый строгий фон. Дик спроектировал двухъярусную лавку, причем второй этаж сделал кремовым. Снимая

* Ричард (Дик) Сильберт — художник фильма Сидни Люмета «Ростовщик».

с нижней точки, мы почти всегда брали в кадр Брандо на светлом фоне.

Все эти детали могут казаться незначительными, но они складываются в нечто большее. Это обязательные компоненты того единства, которое требуется каждому фильму. Цвет очень субъективен. Мы можем совершенно по-разному воспринимать красный и синий. Но если в моей интерпретации цвета есть логика, рано или поздно вы поймете (надо надеяться, подсознательно), как и зачем я его использую.

Часто художественная постановка и дизайн костюма влияют на игру актеров. Когда во время работы над фильмом «Долгий день уходит в ночь» Кейт Хепберн пришла на площадку, где была отстроена гостиная, то улыбнулась и сказала: «Тут замечательно до жути. А который стул мой? Обычно всегда привязываешься к своему». И была права. Я кивнул: «Твое — кресло-качалка». Мы предвидели этот вопрос. Рядом с качалкой уже лежали женские журналы и вязание, которое ее героиня едва брала в руки. У меня был чудесный реквизитор, который всегда приносил в дом героя адресованные ему письма. Бумаги на столе специально подбирались под персонажа и его профессию. Когда во время сцены в конференц-зале актер открывал папку, в ней лежали документы по теме выступления. Такие мелочи как нельзя лучше помогают актеру собраться. Они помещают его в реальный мир, который существует не только на страницах сценария. На съемках фильма «Чужой среди нас» в доме раввина было настолько много дорогостоящих предметов иудейского культа, что пришлось даже охранять площадку во время нашего отсутствия.

Но ничто не помогает актерам сильнее одежды, которую они носят. Энн Рот — замечательный художник по костюмам.

Она может взять самые обычные вещи и с их помощью внести что-то и в характер героя, и в саму картину. Когда мы работали над фильмом «Семейный бизнес», Шон Коннери пришел на репетицию после примерки костюмов у Энн, сияя от счастья. Я спросил, как все прошло. «Да она просто волшебница, черт меня дери, — сказал он. — Только что Энн создала образ моего персонажа». Это лучший комплимент, на какой только способен актер. Это эквивалент фразы «Мы все делаем один и тот же фильм».

ГЛАВА 7

СНИМАЕМ ФИЛЬМ

Наконец-то!

Декорации, костюмы, операторское решение, сценарий, кастинг, репетиции, график, финансирование, денежный поток, страховые экспертизы, локации (в том числе запасные, если погода не позволяет снимать в намеченном месте), грим, тестовые съемки, композитор, монтажер, звукорежиссер — все определено и запланировано. Теперь мы снимаем фильм. Наконец. Мой будильник зазвонит в семь. За мной заедут в восемь, так что у меня есть час на кофе, бейгл, New York Times и на то, чтобы подготовить голову к рабочему дню. Теперь мое тело уже настолько приучено к режиму, что я просыпаюсь приблизительно за пять минут до сигнала будильника. Надеваю халат и на цыпочках выхожу из спальни. В другой комнате лежат джинсы, рубашка, носки, кроссовки — все приготовлено накануне, чтобы не тревожить жену. За кофе просматриваю передовицу газеты.

Моя цель — как можно быстрее добраться до кроссворда, чтобы полностью освободить ум и начать день со свежей головой. Вторая чашка кофе — и я готов открыть сценарий и просмотреть эпизод или сцены, намеченные на сегодня.

На следующей странице вы видите вызывной лист. Это для картины под названием «Чужая среди нас» (первоначально названа «Близко к краю»). История о детективе под прикрытием, который проникает в хасидскую общину, чтобы найти убийцу. Детектива играла Мелани Гриффит. Расследование затронуло так называемый алмазный центр, квартал в Нью-Йорке, где работает много хасидов. Хотя я привожу в пример эту ленту, рабочий процесс, описанный на следующих страницах, применим к большинству моих фильмов.

Вызывной лист — наша библия. Это то, что мы собираемся снимать сегодня. Если чего-то нет в вызывном листе, нам это не нужно. Для удобства я пронумеровал разделы.

Раздел № 1 самоочевиден, за исключением строчки «Съемочный день № 22». Это означает нашу двадцать вторую рабочую смену. Вызов группы, указанный ниже, говорит о том, что группа должна быть готова к съемке в 8.30 утра. «Мотор» в 9.00 — то есть у Анджея есть около получаса, чтобы выставить свет, прежде чем будут готовы актеры.

Раздел № 2. Описание площадки начинается так: «Интерьер — Алмазный центр — Д». «Д» значит «день». (Если бы это была ночная сцена, то стояло бы «Н».) Далее следует краткое описание эпизода. Рядом указан номер сцены. В большом календарно-постановочном плане, составленном до начала съемок, каждая из них пронумерована в соответствии с окончательным вариантом режиссерского сценария. Номера идут по порядку. (Длинная сцена может содержать несколько номеров.) Затем указаны номера героев, также присвоенные

КАК ДЕЛАЕТСЯ КИНО

НАЗВАНИЕ «БЛИЗКО К РАЮ»

ДАТА: ВТ. 10.06.91

РЕЖИССЕР СИДНИ ЛЮМЕТ

ВЫЗЫВНОЙ ЛИСТ

СЪЕМОЧНЫЙ ДЕНЬ: № 12

ВТОРОЙ РЕЖ. ХАРРИС/ПЕНОТТИ/СМИТ (718) 555-1234

ВЫЗОВ ГРУППЫ: 8.00

«MOTOP»: 8.20

[1]

ОПИСАНИЕ ПЛОЩАДКИ	СЦЕНЫ	ПЕРСОНАЖИ	СТРАНИЦЫ	ЛОКАЦИЯ
Если не снято				Kaufman Astoria Studios
ИНТ-АЛМАЗНЫЙ ЦНТР-Д	64	1, 2, 4, 5, 9	4/8	
«ЭМИЛИ СЛУШАЕТ CD»				34-12 36 я
ЗАТЕМ:				Астория, НЙ
ИНТ-АЛМАЗНЫЙ ЦНТР-Д	58	1, 2, 4, 5, 9, 15, 16	3-1/8	Павильон Е
«БРАТЬЯ ГОВОРЯТ О БЕЗОПАСНОСТИ»				
НАЧАЛО:				
ИНТ-АЛМАЗНЫЙ ЦНТР-Д	86, 88	1, 2, 4, 5, 9, 15, 16	4-3/8	
«CD / АРЕСТ БРАТЬЕВ»				
ДЭЙЛИЗ @ 5.30 ВЕЧЕРА				

[2]

АКТЕРЫ	ПЕРСОНАЖИ	В/Д	ГРИМ	В КАДР
1. Мелани Гриффит	Эмили	В/Д@7.00	7.30	9.00
2. Эрик Тал	Ариэль	В/Д@6.30	7.00	9.00
4. Миа Сара	Леа	В/Д@7.30	8.00	9.00
5. Трейси Поллан	Мара	В/Д@7.30	8.00	9.00
9. Рой Леви	Мендель	ВРЯ@7.30	7.30	9.00
15. Джеймс Гандольфини	Тони Балдессари	ВРЯ@7.15	7.15	9.00
16. Крис Коллинз	Крис Балдессари	ВРЯ@7.15	7.15	9.00

[3]

ГЛАВА 7. СНИМАЕМ ФИЛЬМ

ДУБЛЕРЫ И МАССОВКА	РЕКВИЗИТ И ОСОБЫЕ УКАЗАНИЯ
ДУБЛЕРЫ № 1, 2, 3, 4, 5 ВРЯ@8:15	ДЕНЬГИ, ЧАСЫ РАТЕК, CD-ПЛЕЕР, КУРТКА
55 А.М.С. ВРЯ@7:30	ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ, ПРИХОДНАЯ КНИГА
В ТОМ ЧИСЛЕ	ЗНАЧОК ЭМИЛИ, ПИСТОЛЕТ ЭМИЛИ
25 — «СЛУЖАЩИЕ» К/2	РАДИОПЕРЕДАТЧИК, КОНВЕРТ С ДЕНЬГАМИ
СМЕНА (ПЕРЕВЫЗОВ)	
30 — ПОКУПАТЕЛИ Г/2 СМЕНА	

[4]

ВЫЗОВ ГРУППЫ: 8.30		
РЕЖИССЕР: В/Д @8.00	ЗВУК: 8.30	ХУДОЖ: 8.30
ВТ. РЕЖ.: 7.00/8.30	РАБ: 8.30	ГРИМ: 7.00
ПОМРЕЖ: 8.30	РЕКВ: 8.30	ПАРИКМ: 7.00
КАМЕРА: 8.30	СВЕТ: 8.30	КОСТЮМ: 7.00
ФОТО: 9.00	ПОСТАН: ОТВ. Д.РЕЗЕЙН	КОФЕ И ПР: ГТВ 7.00
Р.А.: ОТВ. ДЖ. ПЕНОТТИ	ДЕКОР: ОТВ. Д.РЕЗЕЙН	ОБЕД: —
ТРЮКИ: НЕТ	СПЕЦ. ЭФ: НЕТ	ВИДЕО: —

[5]

ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ РАСПИСАНИЕ	ТРАНСПОРТ
СРЕДА 23/10/91	ОТВ Т.РЕЙЛИ / ДЖ.НАДЖЕНТ
ПОЛНОСТЬЮ:	В/Д С.ЛЮМЕТ 8.00
ИНТ — АЛМАЗНЫЙ ЦНТР-Д	СЦ. 86, 88 В/Д М.ГРИФФИТ 7.00
ЗАТЕМ:	В/Д Э.ТАЛ 6.30
НАТ — МАШИНА ЛЕВАЙНА	СЦ. 82 В/Д М.САРА 7.30
НАТ — МАШИНА ЭМИЛИ (ПЕРЕСЪЕМКА)	СЦ. 106 В/Д Т.ПОЛЛАН 7.30
ЧЕТВЕРГ 24/10/91	
(ПОЗДНИЙ ВЫЗОВ ДЛЯ ГРУППЫ, ПЕРЕОСНАСТКА)	ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРЕДВ. РАСП.
ИНТ — АЛМАЗНЫЙ ЦНТР-Д	СЦ. 90, 92 ПЯТНИЦА 25/10/91
ЕСЛИ НЕ ГОТОВО:	СЦ. 82, 106 ИНТ — КОМНАТА ЛЕА-Д
ИНТ — КОМНАТА ЛЕА-Д	СЦ. 38, 34А

[6]

на планерке: быстрый способ перечислить персонажей, задействованных в определенный день. (Эти номера снова появляются в разделе № 3.) Далее идет количество страниц. Каждая разбита на восемь частей. Обычно стараются снимать по три страницы за смену. Сорок дней — обычный срок на съемку 120-страничного сценария простого фильма. Фильмы с серьезными спецэффектами, сценами сражений, каскадерскими трюками и большой массовой обычно снимаются гораздо дольше. Локация ясна: съемка в студийном павильоне.

Раздел № 3 начинается с номера героя, имени актера и имени персонажа. В колонке «В/д» (выезд) указано время, когда актеров забирает водитель и везет на площадку. «ВРЯ» (время явки) напротив некоторых актеров значит, что они добираются своим ходом и в указанное время должны явиться на съемочную площадку. В колонке «Грим» стоит время, когда актер должен быть в примерке или гримвагене. «В кадр» значит, что в 9.00 одетый в костюм, причесанный и загримированный актер должен быть готов к съемке, то есть войти в кадр.

В разделе № 4 значатся дублеры. Они заменяют актеров, пока выставляется свет. Строкой ниже указано «55 А.М.С. ВРЯ 7.30», что означает «55 актеров массовых сцен (вежливое наименование массовой) должны явиться в 7.30 утра». После регистрации у второго режиссера художник по костюмам проверяет их одежду, затем следует перерыв на кофе, и к 8.30 они должны быть на площадке для установки света. Те, кто пришел в собственной одежде, должны получить одобрение. Площадка представляет собой зал ювелирного магазина со множеством прилавков. Вот почему массовка разбита на две части. 25 человек будут изображать продавцов, 30 — покупателей. «Г/2 смена» — означает смену одежды (Г — гардероб). Если вернуться к началу таблицы, можно

заметить, что снимаются три разные сцены. Они происходят в разные дни, отсюда перемена костюмов. «Переызов» значит, что это должны быть те же люди, что и в предыдущий день. Если все идет по плану и мы снимаем больше одного эпизода, покупатели тоже переодеваются. Те, кто в сцене № 64 стояли на переднем плане, в № 58 переместятся на задний. В графе «Реквизит и особые указания» перечислены все предметы, задействованные в сцене. Здесь все, что не относится к декорациям.

В разделе № 5 указано время выезда или явки для всех остальных участников процесса помимо актеров: собственно съемочной группы. «Фото» относится к фотографу на площадке; это он делает все эти будоражающие кадры, которые вы видите на постерах в фойе кинотеатров. Р. А. (Production Assistants) — ассистенты на площадке. Это всеобщие мальчишки на побегушках, настоящие трудяги, малооплачиваемые студенты киношкол или родственники продюсера, которые хотят посмотреть на процесс изнутри. Хороший ассистент — это дар божий. Такие могут упорным трудом уже через несколько картин попасть в профсоюз. «Рабочие» — это технический персонал. «Постановщики» и «Декораторы» строят декорации и оформляют площадку. Надпись «Отв. Д. Резейн» сообщает им, что нужно явиться за указаниями к бригадиру постановщиков Дику Резейну. «Трюки: нет» и «спец. эф.: нет» означает, что на сегодня нет работы для каскадеров и специалистов по спецэффектам. Обратите внимание, что «Кофе и пр.» готовы в первую очередь.

Раздел № 6 снова самоочевиден. Время выезда повторяется в графе «Транспорт» для удобства водителей, которые путаются, если надо слишком много читать.

Я выхожу из дома на пять минут раньше. Я всегда прихожу раньше. Меня дожидается фургон. Бёртт Харрис, второй

режиссер, растянулся на заднем сиденье, в руке стакан с кофе, глаза закрыты. В двух кварталах от нас я вижу, как Анджей яростно крутит педали. Он живет на яхте на Гудзоне и каждое утро приезжает к моему дому на велосипеде. Я постоянно волнуюсь за него, особенно в плохую погоду. Однажды мне уже пришлось заменить оператора во время съемок. Это кошмар. Обнимаю Анджея, ворчу на Бёртта. Сажусь спереди. Анджей бросает велосипед в багажник, и мы трогаемся.

Я люблю ехать на работу со вторым режиссером и оператором. Один из нас может вспомнить о том, что мы упустили. Или обнаружится какая-то проблема. Может, Мелани звонила Бёртту прошлой ночью сказать, что чувствует подступающую простуду. Сможем ли снять сцены без ее участия, пока к ней не вернется голос? Или Анджей сообщит, что они столкнулись с проблемой, когда выставляли пробный свет прошлой ночью. Ему нужны лишние полчаса. (Ненавижу такое. Люблю, чтобы актеры работали максимально близко к графику.) Такого рода сложности возникают постоянно. Это не так серьезно.

Поездка до студии проходит тихо и без происшествий. Анджей читает газету, Бёртт клюет носом, я изучаю сценарий и думаю. Водитель знает, что я не люблю разговоры и радио. Наша работа важна. Мне нужно сосредоточиться. Прошлой ночью я обдумывал движение камеры во время речи Эрика. Это значит, что, когда я разверну камеру в направлении Мелани, мне понадобится другая стена для фона. Говорю это Бёртту. Он бормочет: «Ясно», — и я понимаю, что все будет сделано.

Подъезжаем к студии. Ассистент (Р. А.) дожидается снаружи. Он говорит в рацию: «Сидни здесь». Мы так переговариваемся со всеми значимыми членами группы. Не нужно терять десять минут, выясняя, что кто-то опаздывает.

Анджей идет за кофе, Бёртт — в павильон, а я — в гримерные, чтобы пожелать актерам доброго утра. Обычно

мы наскоро обнимаемся в гримерке. Я могу сказать, что вчерашние сцены удались, но не обязательно говорю. Не хочу приучать актеров к автоматической похвале. Они должны доверять мне, а слишком щедрая похвала обесценивается.

В 8.25 я на площадке. Не знаю, как другие режиссеры, но я почти всегда наблюдаю, как ставят свет. Во-первых, пойти особо некуда. Во-вторых, обожаю смотреть, как оператор борется с трудностями. Каждый работает по-своему. Мое присутствие также полезно для группы. Они работают усерднее. Отрабатывают ли движение камерами с дольщиком? А должны. Сделал ли фокус-пуллер свои отметки (расстояния от объектива до актеров)? Иногда, если съемка идет с широко раскрытой диафрагмой, ему нужно отмечать расстояния мелом на полу. Хорошо ли рабочие управляются с флагами и фростом? Флаг — это непрозрачная панель или щит, который не дает свету попасть туда, где он не нужен оператору. Фрост снижает интенсивность света. Каждый флаг или фрост вешается на стойку с крепежом, трехногий си-стенд (с-stand, или century stand) с поперечными штангами, которые можно направлять под любым углом. Необходимы утяжелители (балансиры) — сумки с песком, чтобы стойка не падала, если кто-то случайно ее заденет. А задевают *все*. Но все тонкости освещения на площадке просто не укладываются в голову. Вот почему оно отнимает столько времени.

На дублерах одежда тех же цветов, что и на актерах в предстоящей сцене. Если дублер в темном пиджаке, а актер явится в белой рубашке, придется кое-что изменить в освещении. На это нужно время. А время — это куча денег.

Тем временем Бёртт и еще один второй режиссер репетируют с массовой. «Вы стойте здесь». «Пройдите сюда». Работают как можно тише, потому что Анджей непрерывно дает указания осветителям. Он поворачивается к ассистенту

по актерам и говорит: «Пятнадцать минут». Ассистент бежит к артистам сообщить, что начинаем через 15 минут.

Работа с массовой может быть решающей. Правдоподобие сцены часто можно разрушить плохой постановкой статистов. Вы видели такое сотни раз. Звезда выходит из зала суда! Ему в лицо суют микрофоны! Щелкают затворы фотокамер! И что же среди этого хаоса? По какой-то причине между звездой и кинокамерой нет ни одного человека. Или есть, но настолько низкого роста, что его даже не видно. Брр!

Невероятно важную роль толпа играла в «Собачем полудне». У нас было самое малое по 500 человек в день в течение трех недель. Прежде чем начать, мы с Бёрттом разбили их на группы по характерам: 16 болтунов, которых потом поделили на еще более мелкие подгруппы. «Вы двое знаете друг друга; а вы четверо ненавидите тех двоих, потому что они выигрывают у вас в маджонг». Эти шестеро подростков изображали прогульщиков. Еще четверо приходили позже и оставались поглазеть вместо похода в кино. Мы сделали гигантскую схему всей площади и каждого статиста поместили в конкретную точку в нужное время. Группу из четырех дальноточников поставили на определенном углу. Позже вечером, когда появляются несколько геев из Гринвич-Виллиджа, чтобы устроить демонстрацию в поддержку героя Пачино, водители оказываются в назначенном месте, и начинается драка. Мастерство работы с массовой в «Списке Шиндлера» жизненно важно для этой блестящей картины. В кино не бывает незначительных решений.

Когда мы уже начали снимать «Собачий полдень», я больше часа говорил с массовой, стоя на стремянке. В мельчайших подробностях объяснил, каких людей они должны изобразить. Мы понимали, что никак не сможем убрать из кадра жителей района, поэтому дали задание массовке

вовлекать их в действие. Они настолько вошли в процесс, что на второй неделе съемок мы могли уже не давать указаний. Люди просто вели себя естественно, и это было удивительно.

Одна из причин, по которым я предпочитаю снимать в Нью-Йорке, — здесь в массовке работают настоящие артисты. Они все состоят в Гильдии киноактеров, а многие постоянно работают в больших и малых театрах на Бродвее и за его пределами. Многие в итоге доросли до эпизодических ролей. В Лос-Анджелесе статисты состоят в Гильдии актеров массовых сцен, отдельном профсоюзе для тех, кто работает только в массовке. Часто они даже не знают, в каком фильме снимаются. Они приезжают со всех концов страны, бреются наголо, одеваются как Минни Перл или Минни Маус, стараясь подчеркнуть любую свою физическую особенность, которая должна, по их мнению, обеспечить им работу 180 дней в году. Если удастся попасть в кадр, в котором меньше пяти человек, то они будут проходить уже по «особой статье» и получать чуть больше денег за смену. Если у них есть вечерний туалет, это указывается в резюме, и за смокинг или платье идет надбавка. Тогда их называют «нарядная массовка». Какая тоска!

Понять, что близится начало съемки, можно по тому, что гримеры и парикмахеры звезды прибывают на площадку: неспешно, апатично, неся коробки с косметикой, влажные салфетки, щетки и гребенки. Если вы чувствуете желчь в моих словах — это потому, что часто эти люди делают не совсем «тот же самый фильм», что и все мы. Их главная забота — внешний вид знаменитости. Они суетятся, нянчатся со звездой, всеми силами показывая свою незаменимость. А некоторые звезды падки на это. В конце концов, если популярный актер снимается в трех фильмах за год, то гример обеспечен работой примерно на 36 недель. И зарплаты у них по условиям контракта звезды заоблачные: \$4000 в неделю

умножить на 36. Неплохо. И при этом остается 16 недель на отдых в Акапулько.

Появление гримеров и парикмахеров — сигнал для звукового цеха, что пора омикрофонить* актеров, если это необходимо. На большой площадке бум (микрофон-пушка) не дотягивается до всех актеров. В таком случае крохотный микрофон крепится где-то в районе груди. От него идет провод к скрытому передатчику, закрепленному на актере. На женщине в облегающей одежде он может быть спрятан с внутренней стороны бедра. Во время съемки передатчик включается и посылает радиосигнал на принимающее устройство, что позволяет звукорежиссеру записать диалог. Случается, что мы ловим сигнал двух болтливых таксистов-пакистанцев, проезжающих мимо студии, и дубль оказывается испорчен.

Анджей готов. Актеры на месте. Второй режиссер командует: «Тишина на площадке!» Резкий звонок, который напугал бы и пожарного, трижды звучит в павильоне и снаружи. Снимаем первую репетицию. «Не работайте, — говорю я актерам. — Просто двигайтесь и издавайте звуки нужной громкости».

Не хочу, чтобы они растрачивали эмоции попусту. Предстоит долгая смена, и мне нужно, чтобы они приберегли себя для дубля. После первой репетиции всегда есть что исправить. До этого момента весь свет выставлялся на «втором составе» (дублерах). Теперь, когда в кадре «первый состав» (сами актеры), нужно внести коррективы. Это в порядке вещей, и никто из актеров не возражает. Из-за того, что кто-то двигается в ином темпе, чем дублер, нужно приспособить к этому и движение камеры. Отличия в физических параметрах артистов также требуют изменений. Рост Шона Коннери — 189 см. А Дастин Хоффман ниже. Попытка поместить их рядом в одном кадре

* Омикрофонить — арготизм: повесить петличный микрофон.

представляет определенную сложность. Я чаще снимаю все на уровне глаз, но подразумевается уровень *моих* глаз. А я одного роста с Дастином (167 см). К примеру: «Шон, покажи Граучо*». Это значит идти на полусогнутых, постепенно опуская тело вниз. Когда Шон идет на нас, камера должна двигаться вверх, чтобы держать его голову в кадре. Из-за его роста получается, что камера смотрит поверх площадки и осветительные приборы попадают в кадр. После всех усилий мы не хотим двигать свет. Возводить потолок, если не требует драматургия, тоже нет нужды. И поэтому Шон «показывает Граучо». Опытные актеры могут делать это, не теряя концентрации. «Добавь банана, когда идешь слева направо». Это значит: во время прохода слегка отклонись от камеры с той же целью, что ты показывал Граучо. Иначе мы выйдем за пределы площадки. Помощник режиссера (скрипт-супервайзер) шепчет мне на ухо: «Он берет стакан немного позже, чем нужно». Когда вчера мы снимали через плечо, он брал напиток в начале фразы. Если сейчас он возьмет его в конце фразы, у меня будет проблема на монтаже, когда я буду клеить вчерашний кадр с сегодняшним.

Эти технические аспекты — скорее рабочие тонкости, чем настоящие проблемы. Большинство актеров привыкают к ним после нескольких фильмов. Генри Фонда был более точным, чем помощник режиссера. На съемках «12 разгневанных мужчин» скрипт-супервайзером была чудесная Фэйт Хабли, и она сказала, что сигарету прикурили на такой-то реплике. Генри Фонда возразил, что на предыдущей. Мы сняли и так, и так. Прав оказался Фонда.

Анджей закончил тонкую настройку освещения. Мы сняли всех Граучо и все бананы. Если кадр требует сложного движения камеры, я репетирую его столько раз, сколько необходимо,

* Джулиус Генри «Граучо» Маркс — американский актер, комик, обладатель наград «Эмми» и «Оскар».

до тех пор пока камерамен, дольщик и фокус-пуллер не будут чувствовать себя уверенно. Хороший дольщик незаменим. Дело не только в том, чтобы привести камеру в нужное положение — «попасть в метку». Он должен видеть и чувствовать актера. Часто во время дубля темп игры ощутимо изменяется. Герой может двигаться гораздо быстрее или медленнее, чем на репетиции. Понятно, что камере приходится подстраиваться под его скорость. И это задача дольщика.

Во время таких репетиций я постоянно прошу актеров не работать в полную силу, просто пройти сцену до тех пор, пока все механические сложности не уйдут. Благодаря тем нашим репетициям в Украинском народном доме актеры хорошо подготовились. Очень часто удается все снять с первого дубля. Во многих группах бытует мнение, что первый дубль — генеральная репетиция. Я выбиваю эту мысль у них из головы в начальный же съемочный день. Для первого кадра выбираю что-то механически простое, что не требует актерской игры: Дастин Хоффман идет по улице и входит в здание. Я командую: «Стоп!» Спрашиваю оператора: «Все хорошо?» Он говорит: «Да». Я командую: «Снято!» — и мы переходим на новую локацию. Теперь все в группе знают, что дубль № 1 будут крутить на тысяче экранов в это Рождество. Это не генеральная репетиция. Все взаправду.

Технические трудности позади. Мы готовы к дублю. Я прошу гримеров все проверить. Быстро. Одна из труднейших вещей — втолковать гримерам и парикмахерам мое желание: чтобы последняя мысль актера перед входом в кадр была о содержании сцены, а не о том, как он выглядит. Чаше всего мы уже запускаем камеру, а они лезут со своими расческами, зеркальцами и спонжиками. Для некоторых актеров это лишь рабочий момент, но я знал и таких, кто гнал их прочь из кадра.

«Тишина на площадке!» Теперь в павильоне действительно тихо. «Мотор». Звукорежиссер запускает пленку. Когда она разгоняется до нужной скорости, говорит: «Мотор идет». Оператор включает камеру. Камера разгоняется. Помощник режиссера выставляет перед камерой хлопушку. Это грифельная доска, на которой написано мое имя, оператора, продюсера, название картины и (единственная важная вещь) номера сцены и дубля. Он выкрикивает: «Сцена 68, дубль первый». Затем ударяет по плашке рейкой, прикрепленной к ней сверху на шарнире. На этой рейке и верхнем крае плашки нарисованы наклонные полосы. Рейка ударяет по плашке и издает громкий *хлопок*. Кстати, в Англии человека, который этим занимается, называют «хлопушник». Диагональные полосы совмещаются визуально, а звуковой хлопок обозначает точку синхронизации между изображением и звуком. Монтажер совмещает их для просмотра отснятого материала на следующий день.

Я так озабочен концентрацией актера, что иногда прошу хлопнуть в конце. Не хочу, чтобы резкий звук тревожил его перед дублем. Я уже убедился, что хлопушка в конце дубля помогает при работе с малоопытными актерами. Оператор кивает мне. Я кричу: «Начали!» Прямо как в кино.

Настал момент истины. По моей команде «Начали!» запускается действие. И в этом суть. Внутреннее действие. Внешнее действие. Действо. Дело. Актерство активно, это *лицедейство*. Это *Акт*.

Как я говорил, в некоторых жизненно важных областях у режиссера почти нет власти. Одна из них — управление камерой. Я упоминал Питера Макдональда, ассистента оператора на съемках «Убийства в “Восточном экспрессе”». Питер был своего рода гением в своем деле и мастером в техническом смысле. Движением камеры управляют с помощью двух колес. Одно поднимает и опускает камеру, другое поворачивает

ее из стороны в сторону. Хороший камерамен может переместить камеру четко по диагонали в 45 градусов из нижней левой точки в верхнюю правую. Но Питер был гораздо искуснее. Он мог примотать ручку к бленде объектива, чтобы та торчала спереди камеры. Затем повесить перед этой ручкой лист бумаги на си-стенде. А потом написать на нем ваше имя.

Но дело не только в этом техническом совершенстве. Многие ассистенты оператора им владеют. Если предстоит сложная съемка, мы с оператором-постановщиком можем показать камерамену открывающий и закрывающий кадры. Или сказать, что хотим увидеть во время движения камеры («Захвати бокалы с вином на столе»). Но в основном ассистент сам строит кадр во время дубля. Его чувство прекрасного, драмы, ритма и композиции — все это имеет определяющее значение для художественной ценности кадра. Его владение техникой должно быть почти подсознательным: я хочу, чтобы он следил за актером, а не за углами кадра. Безоговорочная истина такова: лучший оператор снимет свой лучший кадр, когда актер сыграет *свой* лучший дубль. Звучит романтично, но это часть таинства кинематографа. Разумеется, так можно было сказать и о Питере. Он был настолько изобретателен, что его предложения по композиции кадра всегда оказывались лучше моих задумок. (Как-то у меня был оператор, который, по неизвестной мне психологической причине, неизменно запарывал лучший актерский дубль. На четвертый раз я его заменил.)

Персонаж, снятый крупным планом, обычно говорит либо реагирует на что-то. Чтобы сохранить концентрацию актера и ощущение реальности происходящего, я стараюсь ставить возле камеры артистов, которых нет в сцене, чтобы они взаимодействовали с актером в кадре. Ясно, что это было необходимо в «12 разгневанных мужчинах». Иногда на таких

съемках актер за кадром не выкладывается по-настоящему, работая с партнером, которого снимают. Он боится растратить эмоцию, если его реплику еще не сняли. Иногда это становится легкой формой саботажа. Однажды я пришел на площадку и увидел, как звезда подает реплики эпизоднику (актеру, нанятому на небольшую роль с посменной оплатой). Знаменитость восседала на высоком табурете и даже не смотрела в сторону партнера. На самом деле она была поглощена вязанием. Это может создать нездоровую атмосферу на площадке. Как только я замечаю что-то подобное, тут же принимаю меры: провожу с таким актером беседу в мягкой или жесткой форме — по необходимости.

Мы касаемся важной темы. Когда актер, которого снимают, смотрит на кого-то за кадром, он неизбежно видит за его спиной весь затемненный павильон. Мы называем это линией взгляда актера. Она важна по обе стороны от камеры. Перед пуском камеры любой хорошо обученный второй режиссер обязательно скажет: «Очистите линию взгляда, пожалуйста». Когда Уильям Холден занимается любовью с Фэй Данауэй, ему не нужно видеть, как позади нее какой-нибудь водитель потягивает кофе. Он не хочет видеть ничего, кроме встречного взгляда Фэй, какой бы великолепной ни была его способность концентрироваться. Но раз уж большинству членов группы это невдомек, «очистить линию взгляда» становится нескончаемым рефреном.

Сняли первый дубль. Мне кое-что не понравилось. Нужно повторить. И опять по новой: «Сцена 68, дубль два». «Хлопушка». «Начали!» Дубль № 2 неплох, но: «Давайте еще разок». Подхожу к актеру с новым предложением, просто чтобы проверить, вдохновит ли оно его на что-то неожиданное или более спонтанное. Иногда говорю: «Красота! Это пойдет в проявку. А теперь, просто ради интереса, попробуй сыграть

наобум, что в голову придет». Иногда актер сам просит еще один дубль. Я всегда соглашаюсь. В половине случаев он действительно выдает лучший результат. Иногда я вижу, что сцена тяжело дается ему, и говорю «Снято!», даже если не собираюсь использовать этот дубль. Такой способ приободрить актеров. Когда они слышат это слово, они понимают, что все получилось и можно расслабиться. И становятся более раскованными и непринужденными.

Попытаюсь объяснить, что же происходит во мне, когда я говорю «Снято!» После всего сказанного и сделанного именно здесь кроется причина всей нашей работы. Да, многие кадры не требуют ничего, кроме технической безупречности. Я даже не задумываюсь о таких. Я размышляю о кадрах, связанных с раскрытием персонажа, поворотными точками сюжета или крайне эмоциональными моментами. Сначала подбираюсь как можно ближе к камере. Иногда сажусь на долги под самым объективом. Или пристегиваюсь позади оператора. Так я не только вижу сцену максимально близко к точке зрения объектива, но и нахожусь вне актерской линии взгляда.

Дальше трудная часть. Перед пуском камеры быстро прокручиваю в голове все, что предшествовало моменту, который мы будем снимать, и что должно последовать. Затем концентрируюсь на действиях актеров. Как только они начинают работать, играю сцену вместе с ними. Мысленно проговариваю их реплики, ощущаю их движения и переживаю их эмоции. Помещаю себя внутрь сцены, словно я — это они. Когда кадр снимается в движении, боковым зрением слежу за краем бленды объектива, чтобы видеть, как едет камера: плавно или рывками. Если в какой-то момент мое внимание отвлекается, ясно: что-то пошло не так. Тогда я делаю еще

один дубль. Иногда на особенно удачных дублях я так тронут, что перестаю «делать» сцену и просто с трепетом люблюсь чудом хорошей актерской игры. Я уже отмечал: в этом сама жизнь. И если она льется потоком, тогда я говорю «Снято». Утомительно? Еще бы.

Одна из самых сложных актерских сцен, с которыми я когда-либо сталкивался, была в «Собачем полудне». Примерно в конце второй трети фильма Пачино дважды звонит по телефону: один раз любовнику и «жене» мужского пола, который сидит в парикмахерской через улицу, и второй — «настоящей» жене, домой. Я знал, что Аль сможет разогнаться, как паровоз на всех парах, если получится снять с одного дубля. Сцена происходит в ночное время. Персонаж в банке уже 12 часов. Он должен выглядеть вымотанным, измученным. Когда сильно устанешь, эмоции текут куда легче. Этого я и хотел.

Тут же возникает сложность. Камера вмещает только 305 метров пленки. Это чуть больше одиннадцати минут. А телефонные звонки длились почти 15 минут. Я решил проблему, поставив две камеры рядом и сблизив объективы, насколько было возможно физически. Естественно, оба объектива были одинаковыми — 55 мм, как я помню. Когда первая камера израсходовала около 260 метров, мы запустили камеру № 2, но первая продолжала снимать. Я знал, что в каком-то месте будет монтажный переход к жене, что позволит мне сделать склейку с пленкой из второй камеры. Зато Аль сыграл оба разговора не прерываясь, как это произошло бы в реальной жизни.

Мне нужен был Аль на пике концентрации. Я очистил площадку от лишних людей, а примерно в полутора метрах позади камеры загородил остальную часть помещения

черными щитами. Реквизитор подключил телефоны так, чтобы актеры вне кадра могли говорить в трубку, находясь через дорогу, и Аль действительно слышал их в своем телефоне.

Еще кое-что пришло мне в голову. Один из лучших способов накопить эмоции — идти как можно быстрее от одного дубля к другому. Актер начинает второй дубль на эмоциональном уровне, которого он достиг в конце первого. Иногда я даже не останавливаю камеру. Тихо говорю: «Без стопа — все возвращаемся на свои позиции и идем с начала. Итак: начали!» Кстати, я всегда командую в соответствии с настроением сцены. Если это лирический момент, я скажу негромко, только чтобы актеры услышали. Если сцена требует большого напора, я пролаю, как строевой сержант. Это как взмах дирижерской палочки.

Я знал, что второй дубль сильно собьет Пачино. Придется перезарядить одну из камер. Смена бобины с пленкой может серьезно расстроить процесс. Пленка обычно хранится в темной комнате, которая всегда далеко. К тому же придется снять кожух, который используют для снижения шума камеры; ее придется открыть, а пленку продеть через все эти маленькие шестерни. Весь процесс на максимальной скорости занимает 2–3 минуты — вполне достаточно, чтобы Пачино остыл. И я поставил черный тент, чтобы скрыть обе камеры и работающих с ними людей. Мы прорезали два отверстия для объективов. А второй помощник оператора (всего в операторской группе три человека: оператор, фокус-пуллер и второй помощник, или видеоинженер) держал дополнительную коробку пленки на коленях.

Съемка пошла. Когда первая камера отмотала 260 метров, мы запустили вторую. Закончили дубль. Вышло шикарно. Но что-то подсказывало мне сделать еще один. Камера № 2

отсняла всего около 60 метров. Без нажима говорю: «Аль, давай сначала. Я хочу повторить». Актер посмотрел на меня как на сумасшедшего. Он полностью выложился и обессилел, поэтому произнес: «Что?! Ты издеваешься?» Я ответил: «Аль, так надо. Мотор».

Мы запустили вторую камеру. В ней оставалось где-то 240 метров. В это время, скрытые от взгляда Аля тентом, мы перезарядили камеру № 1. Когда камера № 2 отсняла метров 215 (около восьми минут дубля), в ход опять пошла камера № 1. К концу второго дубля Аль уже ничего не сообщал. Он отработал свои реплики и беспомощно озирался в полном истощении. Его взгляд случайно упал на меня. А у меня слезы катились по лицу — так меня растрогал. Наши глаза встретились, он разрыдался и повалился на стол, на котором сидел. Я вскричал: «Стоп! Снято!» — и радостно подпрыгнул. Актерская игра в этих двух дублях — лучшее, что я видел в кино за свою жизнь.

Монолог Питера Финча «Я зол, как дьявол, и не собираюсь больше терпеть» в «Телесети» был сделан почти так же. На этой картине было проще, потому что речь длилась всего минут шесть; все, что мне было нужно, — вторая камера наготове. Никакой перезарядки. Ни одной лишней секунды между дублями. На середине монолога во втором дубле Питер запнулся. Он выдохся. Я не знал тогда о его слабом сердце, но не настаивал на новом дубле. В готовом фильме получилось так: первую половину монолога взяли из дубля № 2, а вторую — из дубля № 1.

Но вернемся к нашему съемочному дню. Я начал с самого широкого кадра в направлении стены А, о чем было сказано раньше (см. главу 1). Теперь начинаю наезжать камерой и снимать все крупнее на фоне этой же стены. Когда снято все напротив стены А, перехожу к стене В. Я стараюсь

выстроить очередность кадров так, чтобы как можно реже менять положение камеры. Чем меньше мы перемещаемся, тем меньше тратим времени на подготовку, потому что почти не требуется переставлять свет. Понятное дело, так получается не всегда. Актер может ходить по комнате от стены к стене. Иногда я строю сцену так, что камера находится в центре комнаты и снимает панораму на 360 градусов. Все четыре стены появляются в кадре по мере движения актера. Такие кадры очень сложно освещать. Это может занять четыре или пять часов, иногда целый день.

В фильме «Долгий день уходит в ночь» был такой кадр с Кэтрин Хепберн. Она обходила комнату дважды, при этом говоря все более исступленно. Борису Кауфману потребовалось четыре часа, чтобы выставить свет. Еще один подобный кадр был в «Вопросах и ответах»: когда молодой работник избирательного штаба сообщал результаты голосования перед компанией политиков. В «Группе» мы сделали обратное. Там девушки должны были периодически собираться посплетничать за чашкой кофе. Это могло быть у кого-нибудь дома или в кафе. Каждый раз за столом сидели четыре или пять из них. Мне хотелось зрительно увязать эти эпизоды. Камера на тележке перемещалась по рельсам вокруг стола, снимая девушек. Мы двигались достаточно быстро, чтобы придать сценам невесомый, беспечный дух, ведь эти посиделки всегда были для персонажей источником воспоминаний о счастливых временах в колледже.

Одним из самых сложных с точки зрения постановки света был первый кадр в комнате присяжных ленты «12 разгневанных мужчин». Он длится почти восемь минут. Мы знакомимся со всеми двенадцатью присяжными. Кадр начинается над вентилятором, который позже сыграет свою роль, и заканчивается чередой средних планов каждого персонажа.

Я снял это с крана. Платформа с краном перемещалась между тринадцатью намеченными позициями внутри небольшой площадки и около нее. Стрела крана, на которой помещалась камера, занимала одиннадцать различных положений по горизонтальной оси и восемь — по вертикали. Борису Кауфману понадобилось семь часов, чтобы осветить кадр. Мы сняли его за четыре дубля.

Если я собираюсь сделать большой разворот от стены А к стене С, стараюсь запланировать его на время обеда. Обычно бригада постановщиков (четыре рабочих и два плотника) идет обедать на час раньше нас. К тому времени, когда мы уходим на перерыв, где-то между 11.30 и 13.30, они уже вернулись и могут перестраивать площадку. Они возвращают на место стену С и убирают стену А. На деле это сложнее, чем на словах. Переставить нужно все: стулья, гримерные столы, бум, долли; все предметы обстановки (шторы, полки, фотографии и так далее) снимают со стены А и перевешивают на стену С. Краска, штукатурка, обои на стенах повреждаются от постоянного перемещения, их нужно обновлять. Если двигаются части потолка, то опять же — старые убирают, новые прикрепляют. Пол во время съемки загрязняется, его требуется помыть.

Рельсы для долли переключаются. Каждый прибор отключают. Главный силовой кабель переносят на противоположную сторону площадки.

Перерыв обычно всем на пользу. Час или полтора мы выставляли свет, потом снимали два с половиной или три часа. Это хорошее соотношение. Актеры разогреваются и, как хороший защитник, чем больше работают, тем лучше играют. Но это тяжелый труд, и передышка им не повредит. Многие неспешно съедают свой ланч, а так как перестановка стен занимает больше часа, у них есть шанс вздремнуть. По крайней

мере, я надеюсь, что они спят. Когда второй режиссер объявляет обед, я иду в свою гримерку. Ахилловы сухожилия слегка ноют, потому что я уже четыре часа на ногах. Мне трудно усидеть на площадке. Пить кофе все утро я бросил уже давно. Бейгл с маслом часов в 11 вполне пойдет. В Англии в это время стажер операторской группы приносит поднос с чаем оператору и ассистентам. Это называют «элевенсис». Вместе с чаем подается тарелка с жирными колбасками, жареным (на жире от колбасок) хлебом, щедро намазанным прогорклым маслом, с луком и влажным беконом. Пальчики оближешь! Видите, в каком прекрасном настроении снимается кино?

В гримерке меня ждут салат, помидоры, сваренное вкрутую яйцо и несколько ломтиков ветчины или индейки. Поливаю лист салата майонезом, заворачиваю в него ветчину и помидоры и заглатываю. Я расправляюсь с трапезой за пять минут. Потом ложусь и оставшиеся 55 минут сплю. Засыпаю почти мгновенно — этим искусством я овладел в армии во время Второй мировой. Опять же, после долгих лет практики, просыпаюсь примерно за минуту до конца перерыва и возвращаюсь на съемочную площадку. Стены на местах, время для новой серии кадров.

Вызываем актеров. Обычно они без костюмов, и грим нужно поправить после того, чем они занимались во время обеда. Сначала мы быстро проходим новую сцену. Снова прошу, чтобы не работали в полную силу. Проверяем, на месте ли реквизит. Потом опять прогоняем сцену, уже для камеры, под внимательным взглядом дублеров. Я выбрал объектив и смотрю, управляя камерой, как на деле выглядит сцена. Я не очень хорошо управляюсь с колесами, но и не так уж плохо. Если снимаем с движения, помечаем позиции камеры клейкой лентой (тейпом) на полу. Иногда она перемещается восемь или десять раз за кадр, так что каждый ход должен

быть пронумерован на полу. Также отмечаются все изменения в высоте камеры. Места, где актеры останавливаются, тоже помечают тейпом, для каждого персонажа — свой цвет ленты. Дублеры заступают на вахту, Анджей может ставить свет, а актеры — возвращаться в гримборные и готовиться к съемке.

День быстро клонится к вечеру. Объем проделанной за смену работы зависит от множества факторов. Но если у актеров нет времени скучать, я считаю день удачным. Около трех часов дня из офиса продюсера приходит экземпляр вызывного листа на завтра. Проверяю, как далеко мы продвинулись сегодня. Если думаю, что в оставшееся время успею снять больше или меньше намеченного, прошу соответственно изменить вызывной. Если у актеров есть возможность поспать утром на 15 минут дольше, хочу, чтобы они могли этим воспользоваться. К половине пятого или около того я не спешу начинать новую сцену, если не смогу закончить ее до конца смены в 17.30. Тот злополучный кадр, который мы сделали с Брандо в картине «Из породы беглецов», был исключением только потому, что я рассчитывал отстреляться за обычные для этого актера один или два дубля. Я всегда могу пойти на переработку, но делаю это только при безоговорочной необходимости. Хотя бы потому, что я много трудился весь день и устал. Актеры тоже. Члены группы приучены к многочасовым переработкам и обычно начинают терять работоспособность только после 12-часовой смены. Я стараюсь закончить съемку около пяти, но всегда стремлюсь подготовиться к первой сцене на завтра, прежде чем отпущу актеров. Если сцена особенно сложная, группа может задержаться, чтобы иметь хороший задел по освещению на утро. Если нужно, постановщики тоже могут остаться, чтобы переставить стены.

Потом просмотр вчерашних дублей, потом — в машину (хорошо бы водитель ждал у входа с заведенным двигателем) и домой. Полчаса сна, душ, ужин в восемь с бутылкой хорошего «Брунелло», и в 21.30 — спать. Мысленно подвожу итог дня. Я снял все, что хотел, или нужны досьемки? Требуется ли что-то переснять? Во время съемок я никуда не выбираюсь. Иногда в пятницу вечером мы с женой зовем близких друзей на ужин. В субботу выходной, а я все еще не могу оправиться после рабочей недели. Отдохнуть не очень получается. И только в воскресенье — с помощью кроссворда, акростиха в Times и футбола по телевизору (если осень) — немного расслабляюсь.

Похоже на тяжелый труд? Уверяю вас, так и есть. И что касается съемок, это еще простая часть. Мы в павильоне. Все под контролем. Не было никаких отвлекающих факторов. На локации об этом можно забыть.

Попробуйте представить следующее. В одной из кульминационных сцен фильма «Чужая среди нас» происходит перестрелка в самом сердце «алмазного района» Нью-Йорка, на 47-й улице. Во время стрельбы три такси сталкиваются; еще у одного автомобиля вылетает лобовое стекло, и он врезается в грузовик. В это время бандиты захватывают четвертое такси. Мелани Гриффит стреляет в лобовое стекло, машина вылетает на тротуар и врывается в витрину ювелирного магазина, который мы воспроизводили в студии.

В нормальных условиях, учитывая трудную и опасную работу каскадеров, спецэффекты простреливаемых лобовых стекол и управление сотней с лишним статистов, мы могли бы снимать эту сцену три-четыре дня. Сцена требует 67 настроек освещения и камеры, а перенастраивать это 20 раз за смену — колоссальная работа. Даже в студии, где каждая мелочь под контролем, редко удается столько сделать.

Но чтобы снять эту сцену, у нас был всего один день. Причем обязательно воскресенье, потому что нужен был весь квартал, а выкупить на день все ювелирные магазины не позволяли финансы. В каждой подобной лавке помещение часто сдается в аренду другим ювелирам, так что нам пришлось бы возмещать дневную выручку 250 предпринимателям. Даже если бы мы были готовы потратить такие деньги, будни все равно не годились. В этом квартале действует великолепная частная охранная сеть. В лавках и подвалах лежат товары стоимостью в баснословные миллионы долларов. Ни один грузовик просто так не остановится и не начнет погрузку или разгрузку. Если автомобиля нет в дневном расписании, ему не позволят остановиться, даже если он доставляет бейглы в пять местных булочных. А большинство грузовиков не бейглы развозят. К тому же в каждом магазине включена автоматическая сигнализация, которая открывает и закрывает подвалы в фиксированное время. Это нельзя изменить без одобрения множества компаний, которые страхуют магазины. Когда мы впервые отправились на поиски локаций, нас было четверо. Позже мы узнали, что охранники заметили и сфотографировали нас в первый же день, когда мы бродили по кварталу. Четверо парней медленно расхаживают вверх-вниз по обеим сторонам улицы, останавливаются перед каждой витриной, переговариваются, делают снимок и идут дальше — такому не рады на 47-й улице.

Как нам удалось это снять? Сам не знаю. В 17.00 субботы, как обычно, торговцы перенесли свои драгоценности в сейфы, которые автоматически запираются в 18.30. В каждом магазине небольшая команда наших декораторов заменила настоящие украшения фальшивками, закрепленными на картоне. Они должны были закончить к 18.30, когда в большинстве магазинов автоматически включалась сигнализация. У одной

группы декораторов возникли проблемы, но владелец салона оказался замечательным человеком. Просто потому, что любил кино, и потому, что мы дали ему \$2500. Он позвонил в охранную фирму и страховую компанию, и те включили сигнализацию на 15 минут позже.

Далее на улицу начали подъезжать наши грузовики. Киношные фургоны бросаются в глаза из-за огромных логотипов компаний, у которых мы арендуем оборудование. Их нужно было замаскировать под обычные неприметные фуры. Я хотел поставить их рядом с местом, где мы снимали, потому что уже не было бы времени бегать в другой квартал за пленкой, приборами, кабелями, стойками и прочими необходимыми вещами.

В работе было три камеры. Это значило, что я могу снимать по три кадра за один прием. Это уменьшило объем работы примерно в три раза, но он по-прежнему был устрашающим. Светало около 7 часов, но мы, разумеется, начали работать затемно. Рельсы для долли уложили так, чтобы их не было видно в пяти первых подходах (15 кадрах). Массовка была на площадке к 7.00 уже в костюмах и гриме. Над этим пришлось потрудиться, потому что по сценарию большинство прохожих в кадре были хасидами. Это ультраортодоксальные евреи, которые носят бороды и пейсы (нестриженные пряди волос на висках). На голове у них обычно *федора* — фетровая шляпа с широкими полями. Чтобы не клеить пейсы каждому отдельно, мы пришили их к шляпам.

К 8.00 утра второй режиссер расставил массовку по местам. Я вызвал главных актеров, и мы один раз отрепетировали всю сцену — конечно, без исполнителей трюков, но с каскадерами-водителями, которые отработали свои действия.

В одном нам крупно повезло. Небо было затянуто облаками, поэтому весь день сквозь них проходил мягкий

рассеянный свет. Мы могли снимать в любом направлении, и свет не менялся. При съемке на три камеры это было чрезвычайно полезно. В солнечный день пришлось бы использовать заполняющий свет (по причинам, описанным выше). Кроме того, нравится мне это или нет, солнце постоянно движется. Свет в 8 часов сильно отличается от полуденного. Здания отбрасывают разные тени и блики. Подогнать освещение в разных кадрах, сделанных в разное время с трех камер, почти невозможно. А кадры, не совпадающие по свету, в монтаже выглядят чудовищно.

Но в другом нам не повезло. Обычно парад в честь Казимира Пулавского поднимается по 5-й авеню от 57-й улицы к 86-й. По какой-то причине в этот год он стартовал с 42-й улицы. Это означало, что счастливые поляки в развевающихся национальных костюмах, горланившие «Польку пивной бочки», будут идти мимо нашего угла 47-й улицы и 5-й авеню. Мы разместили два больших грузовика в конце квартала, чтобы скрыть с глаз любой намек на марширующих славян. При этом я понимал, что от записи чистового звука не будет толку, нам придется добавлять его позже. Спасибо и на том, что никто из моих глубокоуважаемых родственников из Варшавы, разогретых парой рюмок сливовицы, не зашел узнать, нужна ли нам помощь.

Мы начали снимать примерно в 8.45. Закончили в 14.30 того же дня.

Даже удалось устроить получасовой перерыв на обед, и я поспал 25 минут.

На следующей странице помещен вызывной лист на эту смену. Обратите внимание на количество деталей. Раздел 2 содержит уведомление о том, что отдел рекламы выделит специальную группу, которая будет фиксировать на пленку нас, снимающих сцену. Отдел рекламы составляет так называемый

КАК ДЕЛАЕТСЯ КИНО

НАЗВАНИЕ «БЛИЗКО К РАЮ»

ДАТА: ВТ. 10.06.91

РЕЖИССЕР СИДНИ ЛЮМЕТ

ВЫЗЫВНОЙ ЛИСТ

СЪЕМОЧНЫЙ ДЕНЬ: № 12

ВТОРОЙ РЕЖ. ХАРРИС/ПЕНОТТИ/СМИТ (718) 555-1234

ВЫЗОВ ГРУППЫ: 8.00

«MOTOP»: 8.20

[1]

ОПИСАНИЕ ПЛОЩАДКИ	СЦЕНЫ	ПЕРСОНАЖИ	СТРАНИЦЫ	ЛОКАЦИЯ
НАТ-ЮВЕЛИРН.МАГ И УЛ.Д	89	1, 2, 6, 15, 16, 01X	1- ⁷ / ₈	47-я ул.
«ПЕРЕСТРЕЛКА/ СТОЛКНОВЕНИЕ»	64	06X, X, 016X	⁴ / ₈	(Между 5-й и 6-й ав.)
НАТ-ЮВЕЛИРН.МАГ И УЛ.Д «БЕЗУМНО КЛАССНЫЙ КОП»	91	1, 2, 6	⁷ / ₈	

ЕСЛИ ВРЕМЯ ПОЗВОЛЯЕТ:

НАТ-АЛМАЗНАЯ УЛИЦА-Д

22

1, 2, 3, 9

НАТ-АЛМАЗНАЯ УЛИЦА-Д

45

1, 2, 4, 5

МАССОВКА ПРИБЫВАЕТ НА
УГОЛ 47-Й И 6-Й АВ.

ЗОНА ОЖИДАНИЯ: 1211

6 Я АВ. / НИЖНИЙ

ВЕСТИБЮЛЬ

XXX ВНИМАНИЕ! НА ПЛОЩАДКЕ БУДЕТ СЪЕМОЧНАЯ ГРУППА РЕКЛАМНОГО ОТДЕЛА XXX
**** НИКАКИХ ПОСЕТИТЕЛЕЙ И ГОСТЕЙ БЕЗ ОДОБРЕНИЯ ДЖОНА СТАРКА****

-*-*- ПОГРУЗКА ВЕЧЕРОМ В СУББОТУ 5 ОКТ. -*-*-

!!!!!!!!!!!! СНИМАЕМ В ЛЮБУЮ ПОГОДУ !!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

[2]

	АКТЕРЫ	ПЕРСОНАЖИ	В/Д	ГРИМ	КАДР
1	МЕЛАНИ ГРИФФИТ	ЭМИЛИ	В/Д@6.30	6.45	8.20
2	ЭРИК ТАЛ	АРИЭЛЬ	В/Д@6.15	6.30	8.20
3	ЛИ РИЧАРДСОН	РЕБЕ	НЕТ		
4	МИА САРА	ЛЕА	НЕТ		
5	ТРЕЙСИ ПОЛЛАН	МАРА	НЕТ		
6	ДЖОН ПАНКОВ	ЛЕВАЙН	В/Д@7.00	7.15	8.20

ГЛАВА 7. СНИМАЕМ ФИЛЬМ

	АКТЕРЫ	ПЕРСОНАЖИ	В/Д	ГРИМ	КАДР
9	РОЙ ЛЕВИ	МЕНДЕЛЬ	НЕТ		
15	ДЖЕЙМС ГАНДОЛЬФИНИ	ТОНИ БАЛДЕССАРИ	ВРЯ@7.30	7.30	8.20
16	КРИС КОЛЛИНЗ	КРИС БАЛДЕССАРИ	ВРЯ@7.00	7.00	8.20
01	ДЖЕНЕТ ПАПАРАЦЦО	КАСК-ДУБЛЕР «ЭМИЛИ»			
06	СПАЙК СИЛЬВЕР	КАСК-ДУБЛЕР «ЛЕВАЙН»			
X	ДЖЕК ГИЛЛ	КАСК-ДУБЛЕР «ТОНИ»	В/д@7.30		
01	ДЭННИ ЭЙБЛЮ-МЛ.	КАСК-ДУБЛЕР «КРИС»			
1X	ЭНДИ ГИЛЛ	КАСК-ДУБЛЕР БАНДИТ № 1			
2X	ТОНИ ЛУЧЧИ	КАСК-ДУБЛЕР БАНДИТ № 2			
3X	НИК ДЖАНГУЛИО	ПРОДАВЕЦ ХОТ-ДОГОВ			
4X	БИЛЛ АНЬОС	ВОДИТЕЛЬ № 1			
5X	ФИЛ НИЛЬСОН	ВОДИТЕЛЬ № 2			
6X	ДЖОЭЛ КРАМЕР	ВОДИТЕЛЬ ТАКСИ			
7X	ПОЛ БУКОШИ	ПЕШЕХОД № 1			
8X	ДЖЕРРИ ХЬЮИТТ	ПЕШЕХОД № 2			
9X	ТЕД	ПЕШЕХОД № 3			

[3]

ДУБЛЕРЫ И МАССОВКА	РЕКВИЗИТ И ОСОБЫЕ УКАЗАНИЯ
ДУБЛЕРЫ № 1, 2, 6 ВРЯ@7:30	КАРТОННЫЕ КОРОБКИ, РУЧНЫЕ ТЕЛЕЖКИ, ПИСТОЛЕТ ЭМИЛИ, НАРУЧНИКИ, НЕСКОЛЬКО ВЕТРОВЫХ СТЕКОЛ, СУМКИ, ПИСТОЛЕТЫ БАНДИТОВ
103 А.М.С. ВРЯ@7:00 В ТОМ ЧИСЛЕ 15 ХАСИДОВ МУЖ / 20 ТУРИСТОВ/ 50 ПОКУПАТЕЛЕЙ / 4 ПЕШИХ КУРЬЕРА/ 4 ПОЛИЦЕЙСКИХ	АВТОМОБИЛИ: ТАКСИ, ФУРГОН UPS, 2 ГРУЗОВИКА С ВЫС. ВОРТАМИ, 2 ПРИПАРК. МАШИНЫ, 1 ТЕМНАЯ МАШИНА, 1 БЕЛАЯ МАШИНА, 1 ПЕРЕДВ. ГЕНЕРАТОР, 2 ПОЛИЦЕЙСКИЕ МАШ., МАШИНА БАНДИТОВ, МАШИНА РЕБЕ, ШКОЛЬНЫЙ АВТОБУС КОСТЮМ: НАЛОКОТНИКИ И НАКОЛЕННИКИ ДЛЯ ЭМИЛИ ЛОКАЦИИ: ДОСТУП КО ВСЕМ ДВЕРЯМ МАКЕТОВ РЕГУЛИРОВКА ДОРОЖНОГО ДВИЖЕНИЯ, ПЕРЕСТРЕЛКА, УБРАТЬ ПОЧТОВЫЕ ЯЩИКИ И ЗН. «СТОЯНКА ЗАПРЕЩ.», «СКОРАЯ ПОМОЩЬ»
5 А.М.С. ВРЯ@ НЕТ ВКЛЮЧАЯ 5 РЕБЕ	

[4]

КАК ДЕЛАЕТСЯ КИНО

ВЫЗОВ ГРУППЫ: 8.00		
РЕЖИССЕР: В/Д @7.30	ЗВУК: 8.00	ХУДОЖ: 8.00
ВТ. РЕЖ.: 7.30/6.30	РАБ: 8.00	ГРИМ: 6.00
ПОМРЕЖ: 8.00	РЕКВ: 8.00	ПАРИКМ: 6.00
КАМЕРА: 8.00	СВЕТ: 8.00	КОСТЮМ: 6.00
ФОТО: 8.00	ПОСТАН: ОТВ. Д. РЕЗЕЙН	КОФЕ И ПР: ГТВ 6.00
Р.А.: ОТВ. ДЖ. ПЕНОТТИ	ДЕКОР: ОТВ. Д. БРИНК	ОВЕД: —
ТРЮКИ: НЕТ	СПЕЦ.ЭФ: НЕТ	ВИДЕО: —

[5]

ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ РАСПИСАНИЕ		ТРАНСПОРТ
Понедельник 7/10/91		ОТВ Т. РЕЙЛИ / ДЖ.НАДЖЕНТ
Инт-дом Клаусмана-Д	СЦ. 32 (ВОЗМОЖНО)	
Если не закончено-след:		В/Д С. ЛЮМЕТ 7.30
Сц. 45, 59, 45А, 45В, 45С, 22, 14 (N)		В/Д М. ГРИФФИТ 6.30
		В/Д Э. ТАЛ 6.15
Вторник 8/10/91		В/Д ДЖ. ПАНКОВ 7.00
Нат-дом ребе и ул.-Д		В/Д ДЖ. ГИЛЛ 7.30
Сц. 17, 17А, 37, 54, 51, 53, 73		

[6]

пресс-кит для каждого фильма. Это комплект материалов, куда входят, например, съемки для всех захватывающих рекламных роликов, которые крутят в шестичасовых новостях, обещая провести вас «за кулисы серьезного кинофильма». Заметьте также, что мы должны снять сцену при любой погоде.

В разделе 3 буквы «Х» рядом с номерами указывают на каскадеров и персонажей, которых дублируют. «Х» без номера означает бригадира каскадеров, который руководит исполнителями трюков.

В разделе 4 интересна графа «Реквизит и особые указания». Обратите внимание на «несколько лобовых стекол» — на случай,

если не получится снять кадр с одного дубля и, следовательно, понадобится новое стекло. Также указания убрать почтовый ящик и знаки «Парковка запрещена», потому что они могут помешать трюкам. И еще, к сожалению, карета скорой помощи в полной боевой готовности. Если работают каскадеры, «скорая» обязательно должна стоять рядом с площадкой.

«Каскадеры: нет» в разделе 5 означает «никаких трюков», потому что трюки были учтены в разделе 3. В отличие от водителей, каскадерам не нужно повторять инструкции дважды.

Из-за нехватки времени в воскресных съемках оказалось задействовано вместе очень много людей. Но любая работа на локации требует многочисленной группы. Даже для такой небольшой малобюджетной картины, как «На холостом ходу», при съемке на месте требовалось следующее: фургон с оборудованием, с реквизитом, с гримом и костюмами, светобаза (грузовик осветителей), передвижной генератор и два гримвагена — передвижные гримерки. В каждом фургоне по три отделения, так что там могут разместиться три актера. Я занимаю один отсек для обеденного сна. К каждому гримвагену прилагается водитель из профсоюза, поэтому стараешься сократить их количество до минимума. Добавьте к этому три универсала, которые привозят актеров. Если есть массовые сцены, а локация за городом, как было при съемках «На холостом ходу», нужны дополнительные автобусы для статистов.

В один автобус помещаются 49 человек. Можно привлечь не больше 120 актеров массовых сцен, которые входят в профсоюз. Если же вам нужна толпа побольше, используйте местных жителей. Еще есть передвижной туалет (букв. «медовый фургон») с четырьмя встроенными кабинками. Итого у нас уже 12 грузовиков, а значит, не только 12 водителей, но и проблемы с парковкой. Добавьте бригадира водителей

и помощника бригадира водителей. Плюс один или два дополнительных ассистента режиссера и трое или четверо ассистентов на площадке (Р. А.). И еще два универсала, чтобы их возить. И шесть охранников, по двое на смену, а смены три, если вы остаетесь на той же локации в ночь и на следующий день. Плюс от двух до четырех местных полицейских, свободных от дежурства, если придется перекрывать уличное движение.

Кроме того, на локации мы привлекаем бригаду рабочих-монтажников. На малобюджетном фильме это два осветителя и два такелажника. Они выполняют свою работу до начала съемок. В зависимости от того, сколько освещения понадобится, они приезжают на локацию за один, два, иногда три дня до нас, устанавливают основные приборы. Каждая минута, потраченная на такую подготовку, превращается в часы сэкономленного времени после прибытия громадной съемочной группы.

На «Принце города» было 135 локаций. И 52 смены в календарно-производственном плане. Это означало, что мы должны были в среднем осваивать чуть больше двух локаций в день! Кроме бригады из четырех осветителей и трех монтажников мы наняли и команду по уборке. Когда съемки заканчивались, уносить приборы приходилось дополнительной команде из четырех рабочих, так как монтажная бригада уже работала на следующей локации. Вдобавок, если мы перекрашивали какую-то стену для своих нужд, мы обязаны были восстановить ее первоначальный цвет.

Я еще не упомянул буфетчика. Если требовалось отложить обед на час, важно, чтобы ко времени перерыва еда была готова. Обед официально не начнется, пока последний человек в очереди к буфету не будет обслужен. Если вы сократите время обеда на полчаса, группе заплатят больше. На буфетчике также лежит ответственность за то, чтобы

на площадке никогда не иссякал запас горячего кофе и супа в холодную погоду, и ледяных напитков и арбузов — в жаркую.

Как видите, цифры растут. Над небольшой картиной «На холостом ходу» в итоге на локации работали 60 человек, не считая актеров. Над «Принцем города» — около 120. Большой фильм в жанре экшен легко удвоит это число. А если задействовано много массовки, то количество гримеров, парикмахеров, буфетчиков, реквизиторов автоматически возрастает, и группа может насчитывать несколько сотен.

На моих картинах все эти организационные проблемы решаются за две-три недели до съемок. Я собираю начальников всех цехов: реквизиторов, осветителей, рабочих, бутафоров, каскадеров (если они есть), водителей, монтажников, второго режиссера и менеджера по локациям — и везу на так называемый осмотр объектов. Мы посещаем все места будущих съемок. Обсуждаем, где парковать грузовики, какие лампы использовать и где их ставить, что перекрасить или задекорировать ради визуального единства картины. Если это исторический (костюмный) фильм, то телевизионные антенны и кондиционеры нужно убрать, а потом вернуть. Для этого, конечно, мы должны получить разрешение от людей, которые там живут. На съемках «Дэниела», как раз костюмной картины, пришлось заменить фонарные столбы. Все усиленно записывают, чтобы потом свято следовать этим заметкам.

«На следующее утро» — единственный фильм, который я снимал в Голливуде. Без поддержки крупной студии. Мы набрали случайную группу из вольнонаемных специалистов. Во время обзорной поездки я заметил, что бригадир водителей ничего не записывает. Я решил, что у него хорошая память. Но когда в первый съемочный день мы прибыли на локацию, грузовики были припаркованы именно там, куда нацеливалась камера для первого кадра. Второй режиссер вызвал бригадира водителей и спросил, что произошло. Тот ответил, что ни разу

не был на съемках, где бы на самом деле происходило то, что планировалось. На следующий день его с нами не было.

Ночью снимать еще сложнее. Приходится все освещать искусственно. Не меньше чем за четыре часа до темноты к бригаде монтажников обычно присоединяются осветители из съемочной группы. Эти люди должны проложить кабели от приборов к генераторам. Так как генераторы сильно шумят, они зачастую расположены довольно далеко от площадки, чтобы не мешать звуковому цеху. Гораздо проще и безопаснее прокладывать кабели при свете дня, когда все видно. Многие недели ночных съемок изматывают всех, включая группу. Днем по-настоящему выспаться невозможно, или просто я не умею. Но ночные съемки бывают невероятно насыщенными. После 23.00 часов район засыпает. И здесь, посреди черноты, группа специалистов «рисует светом», создает что-то.

«Чайку» мы снимали в Швеции. Дом госпожи Аркадиной построили на поляне у лесного озера. Была всего одна ночная смена. Джерри Фишер, оператор, посоветовал объявить длинный обеденный перерыв, так как ему потребуется около полутора часов, чтобы с наступлением темноты выставить свет. Операторы не могут точно настроить освещение, пока не стемнеет. Через час после захода солнца я выехал на съемочную площадку. Дорога вела через холм. Когда автомобиль перевалил через гребень, я увидел далеко внизу маленький сияющий, раскаленный добела бриллиант. Все вокруг было черным, кроме этого прекрасного взрыва света в том месте, где на площадке выставляли свет.

Это зрелище я буду помнить всегда: люди трудятся изо всех сил, все снимают один и тот же фильм, создавая в буквальном смысле картину посреди леса, в ночи.

ГЛАВА 8

ПРОСМОТР ОТСНЯТОГО

Муки и радости

В нью-йоркской студии Technicolor, на втором этаже задрипанного здания, окруженного секс-шопами, спрятался уродливый маленький кинозал. Он вмещает человек тридцать. Экран — не более 4,5 метра в ширину. Очень часто свет проектора слишком сильно бьет в центр экрана и слабеет к краям, искажая изображение. Звуковая система имеет такое же отношение к звуку, как две связанные веревкой консервные банки — к телефону. Киномеханик Морти жалуется на нее годами, но безрезультатно. Когда с лязгом запускается кондиционер, его шум заглушает голоса героев. А если его не включить хотя бы за полчаса до сеанса, запахи еды смешаются с вонью химикатов из лаборатории, находящейся выше. Кухонные ароматы струятся в зал из ресторана на нижнем этаже. Но и до того, как ресторан снял это помещение, зал уже пах едой. Китайской. Почему — не знаю. Туалет далеко. Он всегда заперт, чтобы бомжи не забрались с улицы и кого-нибудь не ограбили. Ключ хранится у Морти, он

прицеплен к длинному, тяжелому деревянному бруску. Вот сюда мы и приходим смотреть на нашу вчерашнюю работу. Туда же направился и я — оценить, что получилось из съемок прошедшего дня.

Этот процесс называется «просмотреть потоки»: лаборатория делает общую цветокоррекцию для всей пленки, чтобы ее можно было поскорее получить. Большинство картин, которые снимаются в городе, посылают негативы в одну и ту же лабораторию, где их погружают в ванну с химикатами. Несмотря на то что условия съемок бывают самыми разными, для всех позитивов используются усредненные настройки. Позже над окончательной копией поработают основательнее, но сейчас в приоритете скорость.

Это одновременно долгожданный и пугающий момент. Британский оператор Осси Моррис рассказывал, что даже после сотни снятых фильмов он скрещивает пальцы каждый раз, когда в зале гаснет свет и начинается просмотр материала.

Мы подтягиваемся сюда, едва волоча ноги: у нас только что закончился очередной тяжелый день съемок. Все приезжают в разное время, потому что добираются как могут. Приходят второй режиссер, скрипт-супервайзер, камерамен, оператор, фокус-пуллер, звукорежиссер, художник картины и художник по костюмам. Режиссер монтажа и его первый ассистент уже на месте, это они принесли кинопленку и звук. Очень часто заглядывают на просмотр второй и третий помощники режиссера. Иногда желает присутствовать гаффер (бригадир осветителей) или, например, дольщик, если в предыдущий день была особенно трудная съемка с движения. Гримеры и парикмахеры приходят, если были какие-то трудности или перемены. Обычно они сидят рядом с дверью, потому что опаздывают.

Скрещенные пальцы Осси — совершенно в порядке вещей. Этот кинозал повидал больше суеверий, чем раздевалка команды бейсболистов, которые выиграли четырнадцать матчей подряд и выходят на пятнадцатый. Если мы снимаем зимой, я изо дня в день прихожу в одном и том же свитере. Всегда сижу на первом ряду, так что экран кажется мне больше. Еда тут строго запрещена. Режиссер монтажа справа от меня. Оператор — на ряд дальше и на одно место левее. Куда участники съемки сядут в первый день, туда и будут садиться до самого конца работы над картиной. Никаких перемен.

По какой-то причине продюсеры и главы киностудий сидят в последнем ряду. Уверен, все дело в том, что они ненавидят кино и хотят быть как можно дальше от экрана. А может, в том, что телефон обычно находится сзади, хотя во время просмотра никто никому не звонит.

Некоторые актеры не приходят никогда. Они ненавидят смотреть на себя (я уже говорил, что раскрываться бывает мучительно). Генри Фонда за всю карьеру ни разу не ходил на просмотры. Более того, он редко смотрел фильмы со своим участием раньше чем через год после премьеры. Но в картине «12 разгневанных мужчин» он был еще и продюсером, поэтому пришлось прийти. После того как мы просмотрели материал первого съемочного дня, он наклонился, сжал мое плечо и, прошептав: «Это замечательно», исчез и больше не появлялся. Пачино приходит всегда. Он сидит в стороне, один, и от него исходит ледяное спокойствие. Аль очень требователен к себе. Если ему кажется, что он где-то напортачил, он попросит тебя переснять, если можно, и результат всегда будет лучше. Иногда актеры используют просмотры как повод для самоуничтожения. Они сосредотачиваются на своем внешнем виде. Малейший намек на мешки под глазами ввергает их в депрессию. Если я замечаю такое, прошу

больше не приходиться. Обычно это немного драматичный момент, но я готов стоять на своем до последнего. У некоторых актеров право ходить на просмотры прописано в контракте.

На самом деле многие техники ничем не лучше актеров. Просмотр материала пробуждает нешуточное честолюбие. Почти каждый концентрируется на собственной работе. Я видел художников-постановщиков, которые чуть не плачут из-за того, что шов на стыке стен неидеально покрашен. Никто никогда этого не заметит, но утром они первым делом поговорят с художником по декорациям, желая убедиться, что такого больше не повторится. И будут правы. Звукорежиссеры страдают из-за перезаписи звука. На площадке они пишут звук на 8-миллиметровую пленку. Потом его надо перенести на пленку 35 мм, чтобы синхронизировать с видео. Это делается на студии перезаписи. Если попадется небрежный мастер, то он плохо перепишет звук, и это отразится на его качестве. Иногда техник на станции включает фантазию и фильтрует высокие и низкие частоты или меняет громкость исходника, и звукорежиссер взвизгивает под потолок. Опять же: у него на это есть право.

В общем, мы пришли оценить, действительно ли на экране то, что мы задумывали. Это важнее всего. И для этого требуется необычное сочетание: надо одновременно болеть за фильм и быть беспощадно честным в отношении его слабых мест.

Хорошей работы без страсти не бывает. В кинозале я не могу внезапно притвориться, что полностью объективен. Нет. словно игрок, который пробивает и следит, как мяч летит к воротам, я весь просмотр молюсь. Хочется, чтобы все получилось. Но я должен быть очень осторожным. Как сохранить свою страстность и при этом трезво оценить, достигли ли мы намеченного? Тут никогда не угадаешь. Иногда во время дубля

я совершенно уверен, что он идеален. А на просмотре тот же самый дубль оставляет во рту кислый привкус разочарования. Бывает, на съемках чувствую, что довольствуюсь меньшим, чем ожидал изначально. А на просмотре оказывается, что все чудесно. Порой на площадке думаю, что дубль 2 вышел лучше, чем дубль 4, а просмотр показывает — на самом деле все наоборот. Такое бывает нечасто, но бывает. Думаю, в зале я, по сути, делаю то же, что и на съемках: проживаю сцену, которую смотрю. Если мое внимание отвлекается, значит, что-то не так.

Смотреть материал очень, очень сложно. Не многие знают, зачем это делать и как это делать правильно. Иногда дубль печатается просто потому, что мне нужен из него крошечный эпизод. Но об этом никто не знает. У монтажеров должна быть возможность смотреть на отснятое конструктивно. Им нужно тесно работать и с материалом, и с режиссером, и при этом сохранять объективность. Иногда приходится оставлять свое мнение невысказанным. Они не всегда могут понять, что я снял эту сцену таким образом, потому что собираюсь сделать предыдущую или следующую вот такой. И она еще не снята. Драматический смысл появится, только когда оба эпизода будут смонтированы.

А еще во время просмотра надо следить за своим внутренним состоянием. Возможно, сегодняшние съемки были так себе. Ты устал и расстроен. И вымещаешь это на работе, которую смотришь. Или, возможно, сегодня ты решил серьезную проблему и в своем ликовании слишком уж нахваливаешь вчерашние труды.

Первый день съемок фильма «Виз» был одним из самых сложных в моей карьере. Мы работали во Всемирном торговом центре. Установка света на гигантской площадке

заняла три ночи, а декорации строились три недели. Для сцены прибытия Дороти в Изумрудный город нужно было сначала сменить цвет всей площадки с зеленого на золотой, а затем — на красный.

В день съемок танцоры работали под метрономную дорожку — электронный метроном, который задает танцорам точный ритм оркестра. Вдобавок они слышат, как отсчитываются такты: «1–2–3–4–5–6–7–8», «2–2–3–4–5–6–7–8», «3–2–3–4–5–6–7–8» и так далее, поэтому точно знают, какой элемент должны выполнять в эту секунду. Перед просмотром монтажер заменил трек на запись оркестра.

Поскольку это был первый просмотр и над мюзиклами работает гораздо больше цехов, кинозал оказался битком. И мы собрались не в Technicolor. Этот зал был гораздо большего размера и с отличным звуком.

Когда на экране появился первый кадр, оркестр грянул из шести колонок. Достаточно эффектное зрелище: снятая сверху кульминация танца, который исполняют 64 артиста. Следом за нашим неутомимым и чудесным сценаристом Джоэлом Шумахером люди начали одобрительно кричать и хлопать! С каждым кадром энтузиазм лишь нарастал. Казалось, что это бродвейская премьера «Моей прекрасной леди». Но мое сердце обливалось кровью. Как только на экране появлялся кадр из «красного» эпизода, на месте осветительной лампы показывалась яркая белая точка. Нам был виден источник света — одно из основных табу в освещении.

После просмотра зрителей переполняли эмоции. Я остался на месте и спиной чувствовал, что Осси Моррис также замер на кресле сзади. Тони Уолтон, художник картины, и Деде Аллен, монтажер, тоже не двигались. Я повернулся к Осси. Он держался за голову. «Я неправильно отстроил баланс.

Нужно было использовать лампы поменьше и сильнее открывать диафрагму. Тогда не было бы засвеченных участков». Его почти душили слезы. «Мы можем переснять красные кадры?» — спросил он. Я знал, что во Всемирном торговом центре у нас всего четыре ночи. Там изначально было невероятно сложно получить разрешение на съемку. Торговый центр находился в ведении портового управления Нью-Йорка и Нью-Джерси, и это бюрократический кошмар. Даже с помощью двух американских сенаторов мы едва вырвали эти четыре ночи. Но я сказал: «Осси, мы попробуем. Нужно закончить сцену. Если останется время, мы переснимем все, что сможем». Я снял вместе с Осси четыре фильма. Мы были очень близки. Я обнял его и подвез до дома. Но получить еще один съемочный день от портового управления не получилось. Нам удалось переснять только один план. И поэтому в финальной версии я просто максимально урезал «красный» эпизод.

К сожалению, на этой картине нам не хватило времени. Когда оно есть, большую часть технических проблем можно решить. Но на фильме «Детская игра» случилось кое-что посерьезнее. Эта пьеса пользовалась успехом на Бродвее. Это была готическая детективная история, действие которой разворачивается в приходской школе для мальчиков. Пьеса обладала пугающей, сценической силой, которая действовала на зрителей. Но к третьему просмотру отснятого я понял, что обманул себя. Все, что я увидел в сценарии и во время подготовки к съемкам, не существовало на самом деле. Все, что работало в этой пьесе, осталось в театре. Что однажды казалось страшным, теперь совершенно не пугало. Великолепная готическая мелодрама, которую играли на сцене, превратилась в бытовой детектив с предсказуемой развязкой. Ее нельзя было перенести на экран — или, по крайней мере, мне это

оказалось не под силу. Еще хуже было то, что я ничего не мог исправить. Я не понимал, в чем проблема, и поэтому не знал, как ее решить. Ясно было лишь, что все это фальшь и ничего не выйдет. А меня ждали еще семь недель съемок. И что хуже всего — я был режиссером, поэтому не имел права ничего никому рассказывать. Если была хоть какая-то надежда вытянуть картину из этого безобразия, то тут нужен был уверенный в своих силах режиссер. Я не хотел окончательно развалить фильм. Ничего не оставалось, кроме как прикусить язык на следующие семь недель и стараться, чтобы кино выглядело как можно более профессионально.

В еще одном моем фильме, который лучше не называть, снимались три большие звезды. Но на второй день съемок я понял, что исполнительнице главной роли не хватает нежности, которая нужна для ее героини. В ней просто не оказалось этого ни как в актрисе, ни как в человеке. Она была превосходна в гневе, могла быть смешной. Но если просили проявить малейшую симпатию к партнеру по сцене, в ее игру прокрадывалась ложь, и это было совершенно очевидно, особенно из-за того, что в других случаях она была такой настоящей и искренней. Мои впечатления на площадке подтвердились во время просмотра отснятого, когда на экране появился первый же чувственный момент. Я поговорил с монтажером. Верны ли мои впечатления? Он немного помялся, но признал, что эта сцена была не столь волнующей, как другие в ее исполнении.

Мы пересняли ее часть эпизода. Я сказал, будто что-то пошло не так в лаборатории. Бесполезно. Поскольку фильм, по сути, был историей любви, я понял, что мы в беде. Мысли метались в моей голове. Что может уравновесить ее жесткость? Другой ракурс? Фильтры? Музыка? В итоге мы перепробовали все.

Но до конца съемок я ходил на просмотр отснятого с тяжелым сердцем. Суть фильма так и осталась нераскрытой. Я продолжал болеть за картину, сохраняя при этом депрессивную беспристрастность.

Но бывает, просмотры оставляют совсем другие впечатления. Это случается не так часто, потому что и великолепная работа — явление редкое. Но иногда ты чувствуешь, будто происходит что-то чудесное. Я раньше писал, что время от времени картина обретает иное значение, собственную жизнь, о которой не подозревали ни режиссер, ни сценарист. Обычно ощущение того, что происходит что-то особенное, появляется в конце второй — начале третьей недели просмотров. Твои ожидания вырастают с каждым разом. Постепенно перестаешь гадать, что тебя ждет сегодня. Просто удобно устраиваешься в кресле с тихой уверенностью, что все увиденное будет одновременно удивительным и верным. Первые две недели это чувство нарастает, а потом ты просто отдаешься ему. Так, например, произошло с «Собачьим полуднем», «Принцем города» и еще несколькими фильмами.

Когда случается такое волшебство, лучшее, что ты можешь сделать для картины, — не мешать. Пусть теперь она диктует тебе, как ее снимать. Думаю, к этому моменту уже понятно, как важны для моих фильмов жесткий контроль и заблаговременное планирование. Но если при работе над картиной на просмотрах появляется это чувство, я потихоньку избавляюсь от многих идей, появившихся еще до начала съемок. Доверяюсь мгновенным импульсам на площадке и следую им. Если для каких-то сцен я планировал съемку с тележки, могу снять их по-другому, когда подойдет время. Никогда не сделал бы этого без достаточных оснований. Но если интуиция

подскажет снять эпизод иначе, прислушаюсь к ней без всяких сомнений и страхов. И просмотры материала только подтвердят, что у ленты появилась новая жизнь. Но главное — чтобы она там действительно была, а то в результате окажется, что ты пытаешься усидеть на двух стульях, при этом теряешь те идеи, которые у тебя были изначально, и не достигаешь чуда, привидевшегося на просмотрах. Они могут обмануть — и порой обманывают.

Пожалуй, тут я имею в виду самообман. Он совершенно необходим для любого творчества. Подобная работа очень тяжела, и некое самообольщение нужно просто для того, чтобы начать. Ты должен верить, что в результате все получится. Часто так не происходит. Я обсуждал этот момент с писателями, дирижерами и художниками — все признают, что для них тоже важен самообман. Возможно, лучше подойдет слово «вера». Но мне ближе чуть более циничное отношение к этому вопросу, так что я говорю «самообман».

Опасности такого подхода очевидны. Любая хорошая работа — это раскрытие себя. Когда ты обманываешься, в результате и правда чувствуешь себя дураком. Ты нырнул в бассейн, но оказалось, что он пуст. Чистой воды Бастер Китон.

Еще одна большая опасность самообмана в том, что он быстро приводит к претенциозности. «Бог мой, неужто мы (или я) это сделали? Вот это да!» Начинаешь верить, что ты и правда настолько хорош. Это самое опасное ощущение. Думаю, многие из нас чувствуют себя самозванцами. Рано или поздно «они» разоблачат нас и покажут, кто мы на самом деле: профаны, жулики и шарлатаны. И это не всегда вредное чувство. Часто оно помогает быть честными. В то же время другая сторона медали — ощущение, что у нас абсолютно все под контролем, что произведение — исключительно наша заслуга, а мы сосуд, через который передается послание

свыше, — это безумие. Фактически именно это происходит с Говардом Билом (Питер Финч) в «Телесети».

Есть и другие правила, которых надо придерживаться на просмотре материала.

Первое правило: никогда нельзя доверять смеху. Тот факт, что на смешном кадре люди сгибаются пополам, сшибая головой кресло перед собой, ничего не значит. Этот кадр по-прежнему нужно поместить между двумя другими: один будет перед ним, другой — после. Кроме того, на просмотры ходят только «свои» люди. Их действительность не имеет ничего общего с жизнью зрителей, которые увидят фильм впервые. Их смех — эквивалент того, что комики в ночных клубах называют шутками для группы: они веселят музыкантов, работающих за спиной артиста, но часто бессмысленны для зрителей.

Второе: если кадр вам тяжело дался, это не значит, что он хороший. Во время киносанса никто из зрителей не узнает, что на постановку света ушло три дня, а камеру или декорации двигали десять человек, или что-нибудь еще такое.

Третье правило — противоположность второго: не позволяйте техническим неудачам уничтожить кадр. Очевидно, что любая механическая ошибка — угроза существованию фильма. И этих ошибок нужно избегать. Но стоит следить за драматическим воздействием кадра. Есть ли в нем жизнь? Это важнее всего.

А четвертое? Когда сомневаешься, посмотри тот же эпизод еще раз через день или два. Пусть монтажер уберет кадр с хлопущей, чтобы ты не знал, какой это дубль: 2, 3 или 11, потому что мы часто переносим чувства со съемочной площадки на увиденное.

Наконец, главным при просмотре материала остается вопрос: как понять, что он действительно хорош? Честно,

я не знаю. Если вы смотрите на отснятое рассудочно, то есть остаетесь снаружи, вы можете ошибиться. Если болеете за фильм, также можете ошибиться. И поэтому все сводится к тому, с чем я живу с момента, когда решил снять фильм: я могу ошибиться. И что? Это риск. Критики никогда не рискуют. Так же, как и зрители, если не считать денег, потраченных на билет. Я стараюсь смотреть на это иначе: а если я прав? Тогда могу получить новую работу. И это даст мне возможность снова ошибиться или не ошибиться. И снова заниматься лучшим в мире делом.

ГЛАВА 9

МОНТАЖНАЯ

Наконец в одиночестве

Много лет бытует расхожее мнение: фильмы создаются в монтажной. Ерунда. Ни один монтажер не способен поместить на экран то, что не было снято.

Однако это клише возникло не на пустом месте. В 1930–1940-е режиссеры редко монтировали собственные фильмы. В студийной системе действовало жесткое разделение труда. Существовал отдел монтажа. Там был свой главный монтажер, которому подчинялись остальные. Он видел смонтированный фильм даже раньше режиссера. Фактически постановщик мог не увидеть своей картины, пока она не была полностью закончена. Возможно, он уже занимался новым фильмом. В те дни режиссеры по студийному контракту снимали по четыре или пять, иногда шесть фильмов в год. Как и любого другого сотрудника студии, их просто назначали на следующую картину, едва они заканчивали предыдущую. Иногда режиссер приступал к работе над фильмом всего за неделю до начала съемок. Художественный отдел делал декорации и при необходимости

выбирал натуру. Отдел кастинга набирал актеров из тех, кто был на контракте у студии. Операторский отдел назначал оператора, департамент по костюмам — художника по костюмам и так далее. Режиссер приходил на все готовое и выбирал уже из того, что ему предлагали. Джоан Блонделл рассказывала мне: когда они с Глендой Фэррелл были на контракте с Warner Bros, они часто снимались в двух картинах одновременно. Утром работали на одном фильме, днем — на другом. Всей логистикой, планированием и прочим занимался производственный отдел.

Монтажер приступал к работе уже на этапе съемок. Когда первый вариант монтажа (черновой) был готов, он показывал его главному монтажержу, который предлагал изменения. Затем картину смотрел продюсер. После того как он вносил свои правки, фильм смотрел вице-президент, отвечающий за производство. Наконец, все они дружным строем отправлялись в кинозал, чтобы продемонстрировать черновой монтаж главе студии. В итоге картине устраивали предпросмотр (закрытый показ в кинотеатре за пределами Лос-Анджелеса перед специально отобранной аудиторией) и, в зависимости от реакции, перемонтировали ее и отправляли на финальный постпродакшен под надзором особого департамента. Если режиссер был любимчиком студии, его звали на предварительный просмотр. А сценариста? Забудьте. Вот думаю об этом и удивляюсь, как с таким подходом удалось сделать настолько много хороших картин.

Из-за такой системы отдел монтажа диктовал особые правила не только при монтаже, но и на съемках. Например, каждая сцена должна быть «покрыта». Это означало, что эпизод непременно нужно было снимать следующим образом: общий мастер-план сцены — как правило, статичной камерой; та же сцена средним планом; кадр через плечо

на героиню (вся сцена); через плечо на героя (вся сцена); свободный кадр только с ней; свободный кадр только с ним; ее крупный план; его крупный план. Таким образом, любую реплику диалога или реакцию можно убрать. Следовательно, фильмы создаются в монтажной. Само собой, у успешных режиссеров было побольше свободы, но не так чтобы очень. Главный монтажер посещал все ежедневные просмотры отснятого материала, и если ему казалось, что сцена не была «покрыта» должным образом, он часто обращался к вице-президенту по производству или даже к директору студии, и те велели доснимать недостающий материал. И режиссер доснимал.

Чтобы окончательно убить всякую оригинальность, эта система заставляла актеров пройти через ад, без конца повторяя одну и ту же сцену, когда затяжка сигаретой на одной и той же реплике, пока тебя снимают с восьми ракурсов, приобретает мнимую важность. И в каждой позиции, конечно, делалось множество дублей. Если актер «промахивался» — то есть затягивался не на той реплике, — ассистент отмечала это в специальном журнале, который потом отправлялся в монтажную. А там часто не обращали внимания на превосходную игру актеров, главное — облегчить себе работу, взяв дубль с правильно закуренной сигаретой.

Я всегда прошу скрипт-супервайзера вместе со мной проверять актерские промахи. У меня есть довольно четкое представление, как смонтировать сцену, когда я ее снимаю. Несоответствие может не иметь значения. Если позже у меня в этом месте возникнет затруднение, я почти всегда его обойду, проходя каждый монтажный кусок кадр за кадром, пока не найду такую точку, в которой склейка работает.

Те же ограничения применялись к звуку. Одним из сложившихся тогда принципов был «не перекрывать». Это означало,

например, что в сцене, где два человека кричат друг на друга, один не начинал говорить (или «не перекрывал» партнера), пока другой не умолкнет. Более того, на крупных планах актеры должны были оставлять крошечную паузу между репликами друг друга, чтобы монтажер мог вырезать звуковую дорожку. Конечно, это крайне усложняло любые попытки вдохнуть жизнь в сцену, требующую быстрого темпа. Этот принцип возник, чтобы облегчить жизнь монтажерам.

В наши дни фонограмму режут как душе угодно. Это просто требует больше работы. Важно найти место для разреза не только с точностью до кадра, но часто с точностью до отверстия перфорации. На кадр приходится четыре отверстия, поэтому нужно отматывать пленку туда-сюда много раз, прежде чем найдется верное место. Звук хорошо режется на взрывных согласных: «п» или «б». «С» тоже подходит. Большинство согласных работают как точка склейки двух звуковых дорожек. С гласными сложнее, потому что у них редко совпадает высота тона и эта разница слышна на склейке. В конце концов, хоть я и сопротивляюсь этому как могу, всегда можно вызвать актера в студию и перезаписать реплику. Мы называем это дублированием, или циклом, по причинам, которые я объясню позже.

Я не преувеличивал, когда говорил, что главный монтажер мог напрямую пойти к главе студии. В 1930–1940-х одна только MGM выпускала более двухсот фильмов в год. Это означало, что Маргарет Бут, главный монтажер, видела Ирвинга Тальберга и Луиса Майера гораздо чаще, чем любой продюсер или режиссер. Маргарет Бут была замечательным человеком, ярким и неутомимым; она любила кино. Не знаю, было ли в ее жизни что-то еще. Она стала главным монтажером, когда Ирвинг Тальберг руководил студией.

Тальберга считали гением, но так это или нет, понятия не имею. Они с Бут бесконечно отсматривали снятое. Если черновой монтаж их удовлетворял, устраивали превью. Затем Тальберг решал, что нужно переделать. Пересъемки были абсолютно обычным делом. Все декорации хранились на территории студии и не разбирались, пока босс не давал добро. Если нужно было изменить текст, сценарист был на контракте и всегда под рукой, как и режиссер. Если другие члены группы по какой-то причине отсутствовали, их можно было заменить. Все актеры были на контракте и потому всегда доступны. Если они были заняты на другом фильме, не беда. Вспомните Джоан Блонделл и Гленду Фаррелл. Мне рассказывали, что неплохой фильм «Отважные капитаны» со Спенсером Трейси и Фредди Бартоломью был на 60% переснят. Даже если это неправда — неважно. Его вполне могли переснять. Хоть полностью. Думаю, у мистера Тальберга все было схвачено. Снял, показал, если надо — переснял. Жаль, что сегодня так не получится.

Я испытываю самые теплые чувства к Маргарет Бут. Когда в 1964 году я снимал «Холм» в Англии, она все еще была главным монтажером студии MGM. Тогда Маргарет было уже, наверное, около семидесяти. MGM в то время непрерывно атаковали корпоративные рейдеры, и если мне не изменяет память, компания переживала третью смену руководства за два года. Маргарет была единственным человеком, который знал, какие фильмы снимаются на студии и в каком они состоянии. Студия направила ее в Англию, чтобы проследить за съемками трех картин MGM. «Холм» был на стадии чернового монтажа, а две другие еще снимались. Она потребовала, чтобы ей показали существующие варианты монтажа всех трех фильмов прямо на следующий день в восемь утра. Заметьте, Бут только что прилетела из Калифорнии. Она была пожилой

женщиной, а восемь утра в Англии — это полночь по калифорнийскому времени. Она не пригласила меня или Тельму Коннелл, монтажера «Холма», на этот показ, но сказала, что встретится с нами в тот же день около часа пополудни.

Ровно в час Маргарет военным шагом зашла в монтажную. «У вас фильм идет два часа две минуты. Мне нужен фильм меньше двух часов». В те дни у меня не было права окончательного монтажа. Я вежливо спросил, в каком именно месте картина показалась ей затянутой? «Ни в каком! — сказала она. — Лента качественная, хороший, плотный монтаж. Но надо убрать две минуты. Не вырежете вы — вырежу я». На этом она вышла.

Я был в панике. Уж если студия приберет картину к рукам, никто не знает, что из нее получится в итоге. Начнут с «двух минут», а под конец изменят до неузнаваемости. Тельма и я сели за «Мовиолу» (аппарат для монтирования и просмотра пленок) и заново прогнали фильм. Мы нашли всего 35 секунд, которые можно было вырезать. На следующее утро в 10.30 Маргарет снова была в монтажной. Я показал ей, что мы готовы убрать, добавив, что, по моему мнению, любые дальнейшие сокращения навредят картине. «А как насчет...» — и она назвала кадр. Я возразил. «А если тот кадр, где...» У нее была феноменальная память. Она назвала семь или восемь моментов, всегда с точностью указывая место действия, что происходит в кадре и как его можно подрезать в начале или в конце, — а видела она картину всего один раз. На каждое ее предложение я приводил свои доводы, почему надо оставить все как есть. Наконец она произнесла: «Давай посмотрим снова».

Смотрим фильм на «Мовиоле». Экранчик всего 20 сантиметров в ширину расположен так, что приходится сидеть на высоком табурете. Она сидела на этом жестком стуле

и вглядывалась с полным вниманием. Когда фильм закончился, она сказала: «Ты прав. Оставляй. Хорошая картина». И мы все вместе покинули монтажную, разойдясь в разные стороны. Мы с Тельмой пошли к представителю студии. Мы были в восторге, зная, что теперь начальство оставит картину в покое. Обнимая друг друга, мы оживленно говорили о том, какая Маргарет Бут исключительная личность в мире кино.

Около половины одиннадцатого ночи позвонила Тельма. Дрожащим голосом она сообщила, что звонила мисс Бут. Она хочет в восемь утра еще раз посмотреть картину. У меня сердце упало.

В мире кино ты часто думаешь, что победил в битве, а потом бьешься в ней снова и снова.

Она посмотрела фильм еще раз. Серdito сказала: «Забудь», — и попросила проводить ее к машине. Мы вышли в коридор. Я спросил, зачем она заново прокрутила фильм. Бут сказала: «Вчера, когда вы с Тельмой шли по коридору, я подумала, что вы смеетесь надо мной». Я остановился. Я не мог поверить своим ушам. «Маргарет, я буду с тобой спорить. Но водить за нос — никогда».

Она заплакала. «Знаю, — сказала она. — Ты не такой, как они. Я так устала. Все эти люди, — возможно, она сказала “ублюдки”, — грызутся за кости этой студии. Никто из них ничего не знает и знать не желает о фильмах. И я единственный человек, который в курсе, что снимается и будет готово к выпуску на Пасху или Рождество. И все мне врут, сбрасывают все больше и больше решений на меня. Никто не помогает. А сейчас я должна ехать в Индию. Там у нас снимается фильм, с ним что-то не так, а кроме меня, никто не в состоянии решать проблемы. Вчера ночью я была такой уставшей. Я подумала, что вы с Тельмой тоже меня дурачите».

Я открыл дверцу машины. Поцеловал ее в щеку. Она сказала водителю: «Аэропорт Хитроу». Больше мы не встречались.

Как и все в кинематографе, монтаж — это техническая работа с важными художественными последствиями. Абсурдно полагать, что фильмы «создают» в монтажной комнате, но их совершенно точно могут там уничтожить. Существует множество заблуждений относительно монтажа, особенно среди критиков. Я читал об одном фильме, что он был «прекрасно смонтирован». Да автор никак не мог знать, насколько хорошо или плохо был смонтирован фильм. Он может казаться плохо смонтированным, но только потому, что был ужасно снят. На самом деле, если сюжет хоть как-то отслеживается, это может быть заслугой монтажа. И наоборот, фильм может казаться хорошо смонтированным, но кто знает, что осталось на полу монтажной. На мой взгляд, только три человека знают, насколько хорош или плох монтаж: монтажер, режиссер и оператор. Только им известно, что было снято изначально. Например, по тому, как смотрится «Беглец» (а смотрится он бесподобно), я не берусь судить, кто там что сделал при монтаже. Можно предположить, что дело в элементарном профессионализме съемок, а этот фильм снят превосходно. Но мелодрамы и фильмы с погонями монтировать не особо сложно, если отснятый материал отвечает основным требованиям. Наше старое определение мелодрамы все еще в силе: сделать невероятное правдоподобным. И поэтому, как и во всем остальном, что касается фильма, главное — это история. Монтируйте ради сюжета, но раз это мелодрама, то монтируйте так, чтобы удивлять зрителя, заставить его врасплох, насколько возможно. Старайтесь постоянно выводить аудиторию из равновесия, но чтобы при этом она не теряла нить повествования. Большинство монтажеров

ради этой цели трудятся в крайне рваном ритме, используя монтажные отрезки в 120, 150 или 180 сантиметров длиной (это две-четыре секунды). Но я видел куда больший саспенс, созданный долгим кадром с движения, который заканчивался крупным планом главной героини, и внезапно возникшая рука зажимала ей рот. Если бы режиссер не снял этот длинный, медленный кадр, его никак не создали бы в монтажной комнате.

В рецензии на фильм, который монтировала Деде Аллен, критик разглагольствовал о том, какой она блестящий монтажер и насколько узнаваем ее стиль. Если бы Деде попался в руки этот отзыв, она бы расстроилась до крайности. Аллен действительно блестящий монтажер. Но она хвалится тем, что выполняет указания режиссера. Деде гордится, что фильмы, которые она монтировала для Джорджа Хилла, полностью отличаются от тех, которыми она занималась для Уоррена Битти, или тех, что мы с ней сделали вместе («Серпико», «Собачий полдень» и «Виз»). Она хочет, чтобы выделялась картина, а не Деде Аллен. Она бескорыстна. Она «делает тот же фильм».

Мы начали снимать «Серпико» сразу после Дня независимости, четвертого июля, а дата премьеры уже была назначена на шестое декабря. Это невероятно короткий срок для съемки, монтажа и прочих стадий финальной обработки фильма (звук, музыка, печать позитива). Шесть месяцев на постпродакшен — это плотный график. Три месяца — безумие. Но выбора не было. Мы снимали в июле и августе, а заканчивали ленту в сентябре, октябре и ноябре. Впервые в моей карьере монтажер стал «резать у меня за спиной». Я завершал эпизод, а Деде начинала его монтировать, как только получала последний кадр. До тех пор я всегда просил подождать, пока не остановлю съемку и не окажусь в монтажной,

но таким путем мы никогда бы не успели к дате выпуска. После просмотра материала мы с ней разговаривали целый час. Я объяснял свой выбор дублей, а она делала заметки. «Деде, в этой сцене он впервые испытывает страх. Нужно сделать акцент...» И она шла работать. Съемки текли своим чередом, и постепенно кадры стали накапливаться быстрее, чем Деде успевала склеивать. Она отдавала эпизоды своему замечательному ассистенту, Ричи Марксу, так что за моей спиной, в сущности, работали два монтажера.

Когда я закончил съемки, я пошел прямо в монтажную. Многое из того, что смонтировала Деде, воплощало мои идеи даже лучше, чем это получилось бы у меня. Но некоторые моменты, в частности, касающиеся женщин Серпико, потребовали значительных изменений в монтаже. Возможно, так вышло потому, что эти сцены были не лучшим образом написаны и в них не чувствовался такой же мелодраматический накал, как в полицейских эпизодах. Как бы там ни было, мы перемонтировали их как могли и успели к сроку. Но при любых обстоятельствах, в самых тяжелых условиях на первом месте для Деде оставалась преданность работе. В этом и был стиль Деде Аллен.

Первое, что я замечаю, заходя в монтажную комнату, — насколько там тихо. На съемках всегда шумно. В павильоне на одной площадке идет запись, другая параллельно строится. Стоит открыть дверь, как тебя оглушает пронзительный визг пил в столярных мастерских, непрерывный стук молотков, грохот от сбрасываемых мешков с песком, болтовня статистов, скрежет гвоздей, крики осветителей, устанавливающих лампы. На локации же обычный уличный гвалт.

Но здесь, в монтажной, благословенная тишина. На полу лежит ковер. Стажер с головой погружен в нудную работу

переписывания футажных номеров*. У него обычно тихо играет небольшое портативное радио, настроенное на классическую или джазовую волну. Раньше я слышал бы успокаивающий стрекот «Мовиолы», пока монтажер просматривал материал. Но с появлением компьютерного монтажа даже этот звук исчез.

Снимаю пальто и улыбаюсь. Я так счастлив быть здесь. После тяжелой работы на локации я устал и поэтому высоко ценю спокойствие этого места. Больше никаких вопросов. Покой. Тишина. Время, чтобы как следует все обдумать, взвесить, пересмотреть, открыть для себя и войти в совершенно новый технический мир, который поможет осуществить и улучшить первоначальный замысел фильма.

Для меня в монтаже существуют два основных элемента: *сопоставление изображений и создание темпа*.

Иногда изображение само по себе настолько выразительно и красиво, что может запечатлеть и осветить ответ на самый важный вопрос: о чем этот фильм? В «Убийстве в “Восточном экспрессе”» была сцена отправления поезда из Стамбула. В ней есть и тайна, и изысканность, и ностальгия — свойства, которые я хотел придать всему фильму.

Но в кино каждый кадр соседствует с двумя другими — предшествующим и последующим. Вот почему их сопоставление и соединение представляют собой такой мощный инструмент. В мучительных, душераздирающих сценах ссор в фильме «Долгий день уходит в ночь» планы становились общими, когда отец и сын выговаривали жестокие, уродливые истины друг о друге. В высшей точке скандала два

* Футажный номер, футаж — часть светомаркировки некоторых сортов киноплёнки.

сверхкрупных плана завершали эпизод; кадры были настолько тесными, что не помещались лбы и подбородки. Сила воздействия этих крупных планов удваивалась из-за общих планов, которые им предшествовали. В «Принце города», когда Чиелло думает о самоубийстве, небо в кадре значит так много, потому что до этого момента оно ни разу не появлялось в фильме. В «Вердикте» самое важное изменение подчеркнуто крупным планом Пола Ньюмана, рассматривающего полароидный снимок. Он сфотографировал жертву и наблюдает, как проявляется изображение. По мере того как жизнь возникает на фото, она пробуждается и в герое. Я чувствую, как настоящее прорывается к человеку, который до тех пор был погребен под обломками своего прошлого. Монтажный переход от проявляющегося полароида к крупному плану Ньюмана сделал это изменение осязаемым.

Но нигде воздействие сопоставленных между собой кадров не было более наглядным, чем в «Ростовщике». Сол Назерман, главный герой, переживает глубокий кризис с приближением годовщины смерти своей семьи в концентрационном лагере. Привычные образы повседневной жизни все больше напоминают ему о пережитом в лагере, независимо от того, как сильно он пытается блокировать эти воспоминания. Показывая жизненную ситуацию героя, мы столкнулись с двумя проблемами. Прежде всего нужно было найти ответ на главный вопрос: как работает память? Более того, как работает память, если мы ее отрицаем, противостоям ее попыткам проникнуть в наше сознание? Я нашел ответ, проанализировав собственный мыслительный процесс, когда то, с чем я не хотел иметь дела, прорывалось, чтобы сокрушить настоящее. После долгих раздумий я понял, что подавленное чувство возвращается каждый раз со все возрастающей силой,

пока полностью не охватит, не подавит, не подомнет под себя всякую сознательную мысль.

Вторая проблема — как это показать? Я знал: впервые пробудившись, эти чувства возникали краткими вспышками. Но насколько краткими? Секунда? Меньше? В то время господствовало представление, что мозг не в состоянии удерживать или воспринять изображение, которое длится меньше трех кадров, то есть $\frac{1}{8}$ секунды. Понятия не имею, откуда взялась эта цифра, но мы с монтажером Ральфом Розенблюмом решили с ней поэкспериментировать. Не думаю, чтобы кто-то уже использовал трехкадровый монтаж. В других картинах я пробовал монтажные отрезки длиной в 16 кадров ($\frac{2}{3}$ секунды) и 8 кадров ($\frac{1}{3}$ секунды).

В одном эпизоде Назерман ночью выходит из своей лавки, проходит мимо забора из рабицы и сквозь сетку видит, как какие-то ребята избивают мальчика. Воспоминания родственника, затравленного собаками у такого же забора в концлагере, начинают тесниться в нем. Я решил применить правило распознавания трех кадров и сделал первую врезку с концлагерем длиной в четыре кадра (для подстраховки), $\frac{1}{8}$ секунды. Сначала я намеревался взять для второй врезки другое изображение продолжительностью, возможно, шесть или восемь кадров (от $\frac{1}{4}$ до $\frac{1}{3}$ секунды). Но обнаружил, что это произвело бы чересчур ясный «прорыв» памяти, причем раньше времени. Тогда я рассудил: если взять одно и то же изображение во время прорыва, можно уменьшить врезку до двух кадров ($\frac{1}{12}$ секунды). Даже если люди не совсем осознают, что видели в первый раз, после двух-трех повторов все станет понятно. Теперь у меня было техническое решение для подсознательных воспоминаний, прорезающихся в сознании Назермана. Если воспоминание было более сложным,

я свободно повторял двухкадровые врезки столько раз, сколько требовалось, чтобы прояснить увиденное. По ходу сцены я увеличивал длину до четырех, восьми, шестнадцати кадров и дальше в геометрической прогрессии, пока воспоминание не брало верх и не разыгрывалось в полном объеме.

Этот прием достигает апогея в сцене, когда Назерман едет в метро. Медленно вагон подземки превращается в железнодорожный, который перевозил его семью в лагерь уничтожения. Все превращение занимает минуту. Начав с двухкадровых врезок, я постепенно заменял один вагон на другой. Другими словами, вырезал два кадра из пленки с вагоном метро и вместо них клеивал два кадра с железнодорожным. Потом заменял четыре кадра и так далее, пока вагон метро полностью не преобразился в железнодорожный. По мере того как напряжение нарастает, Назерман бросается в соседний вагон, чтобы убежать от памяти. Он остервенело распахивает дверь, и мы делаем монтажный переход к переполненному вагону, уже полностью продолжая там флэшбэк. Ему нет спасения. Еще более зрелищным этот эпизод сделало то, что я снимал оба вагона панорамой в 360 градусов. С камерой в центре каждого вагона мы описывали полный круг. И поэтому, склеивая разные кадры, должны были попасть в нужную точку дуги. Изображение было в непрерывном движении и в прошлом, и в настоящем.

На тот момент мы были уже настолько уверены в этом приеме, что разметили переход от метро к железной дороге на листе бумаги и всю механическую работу предоставили ассистенту. А ее потребовалось много. В те дни каждый монтажный отрезок пленки соединялся с другим прозрачной клейкой лентой. Но когда мы впервые посмотрели всю последовательность на большом экране, мы поняли, что дело в шляпе. И ничего не поменяли в первоначальной склейке.

Года не прошло после выхода картины, как каждая реклама на телевидении, казалось, использовала этот прием. Они называли это подсознательным монтажом. Приношу всем свои извинения.

Второй, не менее важный элемент монтажа — это темп. Любая склейка в фильме меняет точку зрения, потому что каждый новый кадр снят с другого ракурса. Иногда с общего плана запросто перескакивают на средний или крупный, снятый под тем же углом. Тем не менее точка зрения изменилась. Представьте каждую склейку как удар визуального метронома. На самом деле довольно часто целые секвенции монтируются в ритме с учетом музыкального сопровождения, которое будет наложено позднее. Чем больше склеек, тем быстрее будет казаться темп. Вот почему в мелодрамах и сценах погонь так много монтажных переходов. Как и в музыке, быстрый темп обычно означает энергию и эмоциональный накал.

Однако происходит интересная вещь. В музыке все, от сонаты до симфонии, использует изменения темпа как основу формальной структуры. Как правило, в каждой из четырех частей сонаты меняется не только тема, но и скорость. Точно так же, если фильм смонтирован в одном ритме от начала до конца, он будет казаться гораздо длиннее. И неважно, будет там пять склеек в минуту или пять склеек в десять минут. Если тот же темп поддерживается на протяжении всего фильма, будет казаться, что он все больше замедляется. Другими словами, мы чувствуем не сам темп, а его изменение.

Почему-то я до сих пор помню, что в фильме «12 разгневанных мужчин» было 387 склеек. Причем больше половины из них приходится на последние полчаса. Темп монтажа неуклонно ускоряется по ходу действия, но в последние 35 минут или около того становится галопом. Это нарастание очень

помогло сделать историю более захватывающей и дать аудитории почувствовать, как сжимаются в фильме пространство и время.

Работая над картиной «Долгий день уходит в ночь», я обнаружил, что монтажный темп можно использовать для усиления персонажа. Я всегда снимал Кэтрин Хепберн долгими, продолжительными планами, так что в монтаже сцен с ней это легато помогает нам медленно погружаться в ее наркотический мир. Вместе с ней мы отправляемся в прошлое, с ней путешествуем в ночь. Персонажа Джейсона Робардса монтировали обратным способом. По ходу развития действия я старался резать его сцены в ритме стаккато. Мне хотелось создать для него ощущение беспорядочности, вывихнутости, неуравновешенности. Персонажи Ричардсона и Стоквелла монтировались скорее в соответствии с общим темпом картины.

В фильмах, где не используется темп для характеристики героев, я меняю скорость крайне осторожно. Долгие кадры без монтажных склеек тщательно планируются заранее, еще до начала съемок. Если сцена должна быть снята одним кадром, скорее всего, мне понадобится движение камеры. Это значит, что нужен пол, по которому сможет свободно катиться долли. На первой встрече с художником-постановщиком, не ранее чем за 16 недель до входа в монтажную, я уже думаю о темпе финального монтажа. В итоге я могу не использовать весь непрерывный план. Или порезать его на кусочки. Но если я его не сниму, создать его в монтажной я не смогу.

Используя долгий кадр в сцене А или В, я начинаю думать, как сменить темп в сцене С. Это нетрудно оправдать. Когда я изначально устанавливал камеру в нужной точке, я задавал себе вопрос: что я хочу увидеть на экране в этом моменте сценария и почему? Теперь, сидя за монтажом, спрашиваю о том

же. Легко найти причину для монтажного перехода от героя к героине. Но при хорошей игре актеров бывают моменты, когда до боли хочется видеть лица обоих сразу, крупным планом. Это затрудняет выбор, и тогда я делаю монтажные куски короче или длиннее, в зависимости от того, какой темп мне нужен в сцене по отношению к картине в целом.

Я продумываю изменение темпа не только от сцены к сцене, но и в соответствии с драматургической структурой всей картины. В мелодрамах темп обычно ускоряется, так как сюжет требует постоянного подъема эмоций и возрастающего напряжения. Но во многих картинах, приближаясь к концу, я замедлял действие, чтобы дать аудитории (и фильму) немного передохнуть. В этом нет ничего необычного. Классический последний кадр в романтической мелодраме — медленный отъезд камеры назад и вверх — уже превратился в штамп. Вспомните «Касабланку». Богарт смотрит на Рейнса: «Луи, по-моему, это начало прекрасной дружбы». Пока они уходят вдаль, камера поднимается, отъезжая на тележке. Наша пара циников, готовых примкнуть к свободной Франции, становится все меньше и меньше в кадре. Затемнение. Я помню целую серию фильмов студии 20th Century Fox, где использован такой кадр с той же музыкой. Или вечно «одинокий саксофон» или «сиротливая труба», звучащие, когда частный детектив, который раскрыл дело, но потерял девушку, устало тащится домой, пока город спит. Я даже сейчас могу напеть мелодию.

Фильм может замедляться и по другим соображениям. В «Собачьем полудне» весь смысл картины сосредоточен в сцене, где Пачино диктует завещание, примерно в начале последней четверти фильма. Тема буквально кричит с экрана: фрики вовсе не те странные создания, которых мы

себе воображаем. Даже самые дикие их выходки куда ближе нам, чем мы готовы признать. Было крайне важно, чтобы он диктовал последнюю волю тихо, нежно, трогательно.

В процессе монтажа мы постепенно ужимали картину, сокращая время между склейками, устраняя лишнее. В первой половине фильма, работая над окончательным, как мы думали, вариантом монтажа, сократили его примерно на четыре с половиной минуты. Это довольно много для такой поздней стадии. Во второй половине не вырезали ни секунды.

Мы просмотрели фильм. Деде Аллен и Марти Брегман были довольны и хотели уже завершить работу: сдать готовый монтаж и направить его для цветокоррекции и работы со звуком. Но я был недоволен. Мы стояли возле просмотрового зала на Бродвее, рядом с кинотеатром, где крутили порно, и спорили. Я чувствовал, что мы слишком ускорили первую половину. Не то чтобы резали персонаж по живому или пожертвовали силой картины. Но первая часть стала очень мелодраматичной. Ограбление банка и так событие захватывающее. Я убрал четыре с половиной минуты из опасения, что мы зададим мелодраматический темп и тогда вторая половина на контрасте покажется затянутой. А если так, то эпизод с завещанием — самая медленная часть фильма — будет просто нескончаемым. Такие вещи всегда взаимосвязаны, они никогда не существуют сами по себе.

Мы разговаривали около полчаса прямо на улице, среди такси, мелких жуликов, любителей порно и просто прохожих, снующих мимо. На следующий день я пришел в монтажную и вернул на место две с половиной минуты из тех четырех с половиной, которые мы вырезали. Я никогда не узнаю, случилось ли бы то, чего я боялся в сцене с завещанием. Но знаю точно, что небольшое замедление фильму не повредило.

Исходя из всего сказанного очевидно, что предварительное планирование касается и монтажа тоже. Но одна из радостей монтажной комнаты в том, что иногда можно взять неудачную сцену и сделать так, чтобы она заработала. Часто речь идет о сокращении. В других случаях можно сделать эпизод интереснее, если сместить акценты. Из-за того, что кино чисто физически все укрупняет, оно имеет свойство выявлять суть сцены или персонажа быстрее, чем это происходит в жизни. В «Дэниеле» герой ищет какое-нибудь здоровое объяснение тем катастрофам, которые обрушились на него: казнь родителей в Синг-Синге и разрушенная психика сестры. Есть две сцены, где Дэниел навещает ее в психиатрической больнице. Вторая сцена, в которой он берет на руки сестру, впадшую в кататонический ступор, не получилась такой волнующей, как мне хотелось. В конце концов я понял, что с эпизодом все было в порядке. Проблема оказалась в монтаже первой сцены между братом и сестрой: там раскрывался его характер. В итоге второй эпизод не добавлял ничего нового. Он казался избыточным. После того как первую сцену переделали так, чтобы подчеркнуть боль сестры, оба момента заиграли намного лучше. Сестра была очень трогательной в первой сцене, а во второй мы узнавали нечто новое о Дэниеле.

Тут возникает важный вопрос. Я уже говорил, что в кинопроизводстве нет незначительных решений. В особенности это относится к работе монтажера. Одно из чудес монтажа в том, что изменение во второй катушке как-то влияет на десятую. (Фильм продолжительностью один час пятьдесят минут состоит из одиннадцати катушек: десять минут на каждую.) Никогда нельзя упускать из виду связь между монтажными склейками и частями картины.

Обычно во время монтажа я вывожу на экран по три бобины за раз, как только заканчиваю их клеить. Посмотрев,

как они выглядят на большом экране, делаю заметки. Если смонтированный кусок кажется затянутым, немедленно переделываю. При незначительных или технических изменениях жду второго захода. Я стараюсь тратить на просмотр таких трехкатушечных порций равное количество времени, если только нет затруднений. На этих показах — только я и монтажер. Мне пока не нужны мнения со стороны. Еще не время.

Большинство фильмов не заслуживают того, чтобы идти более двух часов, поэтому у меня редко бывает больше пятнадцати бобин (два с половиной часа) в первой сборке. Я не оставляю зазоров, наоборот — стараюсь сделать каждую сцену как можно плотнее. Если эпизод не попадает в темп, мне непонятно, работает ли он как надо.

В старые времена обычно делали длинную первую сборку. Опять-таки, ради мира и спокойствия. Одна из тех избитых фразочек, которые часто слышишь в нашей индустрии: «Станет гораздо лучше, если выкинуть десять (или 20, или 30) минут». Зная, что этот комментарий неизбежен, монтажеры клеили фильм с запасом и не сокращали ничего, пока не посмотрят начальник отдела, продюсер и руководитель производства. Таким образом, каждый просил вырезать десять минут и чувствовал, что внес значительный вклад в общее дело. Поднимаясь по корпоративной лестнице, фильм терял еще минут по восемь на каждой ступени. И все равно, до показа главе студии в нем еще оставалось шесть лишних минут. Угадайте, что говорил босс? Вот именно. Монтажер отрезал эти последние шесть минут, и теперь картина была нужной длины для показа фокус-группам. И каждый участник был уверен, что именно он спас фильм.

Никогда не понимал, зачем режиссеры приносят трехчасовую первую склейку. Почти всегда приходится от каждого ста метров пленки отрезать по крайней мере треть, так как

большинство студий требуют хронометраж меньше двух часов. Основная причина этого — экономическая, потому что студиям и владельцам кинотеатров нужно определенное количество сеансов в день. И в большинстве случаев, должен сказать, я с ними согласен. Кино обладает большой силой. Если вы делаете фильм длиннее двух часов, вам действительно должно быть что сказать. В «Списке Шиндлера» для меня нет ни одной лишней секунды. А в «Жареных зеленых помидорах»?..

Первая сборка длиной больше трех часов может серьезно навредить картине. В отчаянных попытках сократить хронометраж уходят актерские паузы, режутся пополам кадры с движения, в мусорную корзину летит все кроме голых костей сюжета. Избыточная длина — одна из причин, которые часто приводят к убийству фильма в монтажной.

Итак, первая монтажная сборка готова. Теперь, прежде чем впервые показать весь фильм на экране, мы проходим его еще раз от начала до конца. Я вношу исправления на основе замечаний, которые делал после *трехкатушечных* просмотров. Пытаюсь включить в первый вариант монтажа каждую сцену, каждую реплику диалога и каждый кадр, даже если догадываюсь, чем в итоге придется пожертвовать. Хочется всему дать шанс. Но при этом я планирую сделать каждую сцену настолько короткой, насколько возможно на этом этапе.

Я ждал этого дня. Мы закончили черновой монтаж. Настало время для первого, решающего, выматывающего нервы испытания: просмотр всей картины на большом экране. Неважно, что мы чувствуем — энтузиазм или отчаяние; сейчас станет ясно, насколько оправданно то или другое. Любые заблуждения лишь приведут к новым заблуждениям. Провисает ли середина фильма? Удалось ли сделать картину достаточно трогательной (или жесткой), как я задумывал?

Работает ли открывающая сцена? А финал? Вопросы, а значит, и страхи бесконечны.

Перед показом мне нужно хотя бы на сутки отключиться от фильма. Не хочу быть усталым или выпавшим из привычного ритма; а так как обычно я смотрю фильмы по вечерам, то показ назначаю на восемь или полдевятого. Перед этим ничего не ем и не пью. Если сценарист свободен, прошу его прийти. Приглашаю продюсера. Композитора. Свою жену. И мой маленький «мозговой центр» (экспертный совет): пять-шесть преданных друзей, которые хорошо знают меня и мою работу и желают нам обоим добра. Я еще наслушаюсь объективных мнений, враждебных в том числе, но это потом. Кроме того, важно, что люди из «мозгового центра» хорошо понимают принципы создания кино. Общие соображения полезны до определенного момента. Но лучше услышать, как кто-то говорит: «Знаешь, не нужен весь этот эпизод в районе сороковой минуты, где он бродит и собирается с мыслями. Если получится как-то иначе показать, что прошло время, его можно выбросить». И, конечно же, это можно отразить по-другому. Даже не обязательно демонстрировать вращающиеся стрелки на циферблате или делать наплыв с пустой пепельницы на полную. Можно найти какой-нибудь другой, нестандартный способ и смело отбросить все лишнее.

На первом показе я люблю сидеть отдельно. Опять же, в первом ряду. Поскольку звуковая дорожка еще в сыром виде, монтажер обычно сидит сзади, «у штурвала» (регулирует громкость, прибавляя, если диалог слишком тихий, и снижая, если чересчур громкий). Иногда, под длинные участки без звука, если такие есть, подкладывается временная дорожка с музыкой.

Как обычно, я пришел пораньше. Члены «мозгового центра» никогда не опаздывают. Состав за эти годы изменился. Когда-то приходили Вера и Джон Хабли. И Боб Фосс.

И Роберт Артур. Теперь приходят Филлис Ньюман и Херб Гарднер. Бетти Комден и Адольф Грин. Нора Эфрон. Энн Рот. Тони и Джен Уолтон. И Пиди, моя жена. Вот, в общем-то, и все. Я очень благодарен всем за добрую и искреннюю помощь на протяжении многих лет. Они высидели со мной трудные показы. Как-то я делал картину для Дэвида Меррика «Детская игра». Среди прочих проблем в этом фильме мы не определились, как его закончить, поэтому я снял два разных финала. На первом показе проиграл оба. Когда включили свет, с заднего ряда раздался саркастический голос Меррика: «И это все? Третьего не будет?» Я отозвался: «Еще раз спросишь таким тоном, получишь по морде, говнюк». Как и все любители унижать других, он быстро испарился из зала.

Но и на удачных показах им тоже приходилось сидеть. Иногда один или двое говорили волшебные слова: «Не трогай ни кадра». Необходимо прислушиваться. Они не хотят вас обескураживать, но вы-то ждете от них правды. Часто потом мы идем ужинать. Хорошая паста, хорошее вино. И я задаю всевозможные вопросы, серьезные и не очень. «Какие ощущения?» «Все понятно?» «Тебе было скучно?» «Тебя зацепило?» И дальше в том же духе, причем довольно долго. Правда в том, что я почти всегда чувствую, что они думают о фильме, когда встречаюсь с ними взглядом, едва загорается свет после показа.

Но, по большому счету, этот просмотр был нужен именно мне. Понравилось ли *мне*? Потратил ли я шесть месяцев, девять, год на нечто по-настоящему для меня важное? И достаточно ли я постарался над фильмом, чтобы показывать его на большом экране?

ГЛАВА 10

ЗВУКИ МУЗЫКИ

Звуки звуков

Если стереотип о том, что фильм создается в монтажной, — ложь, то другой стереотип, «все станет лучше, когда мы добавим музыку», — правда. Хорошее музыкальное сопровождение почти всегда улучшает картину. Начнем с того, что музыка — это быстрый способ вызвать у людей эмоции. С течением лет саундтреки сами обросли таким количеством клише, что зрители мгновенно улавливают, к чему идет дело в сцене: мелодии им подсказывают, и иногда даже раньше, чем нужно. Вообще-то это признак плохого саундтрека, но даже они бывают эффективными.

Если саундтрек предсказуем, если мелодия и аранжировка дублируют действие на экране, мы называем это миккимаусингом. Конечно, это отсылка к музыке в мультфильмах, которая вторит всему, вплоть до эпизода, в котором Джерри выбивает зубы Тому. Картины с подобным сопровождением, скорее всего, от него не страдают. Вполне вероятно, что музыка не единственный штамп в таком фильме. Возможно, он ими набит.

Часто тут даже нет вины композиторов. Мне кажется, что при работе над фильмом их насилуют чаще, чем кого-либо еще, если не считать сценаристов. Все думают, что разбираются в музыке, и непременно хотят высказаться по поводу предлагаемой темы. Если композитор дает что-то слишком оригинальное — то, чего продюсеры или представители кинокомпании еще не слышали, — от музыки могут отказаться. На моих глазах они заставляли музыкального редактора резать композиции, переставлять, отказываться от фрагментов аранжировки и всячески потрошить саундтрек, пока он не становился совершенно неузнаваемым. Сегодня, когда почти все инструменты записываются отдельно, можно практически переоркестровать музыкальное сопровождение, вернувшись к изначальной записи на 64 или 32 дорожках.

Работа в кино — это фатальный компромисс, на который идут композиторы. Они соглашаются писать для фильма, который никогда не будет им принадлежать, в обмен на очень хороший заработок. Музыка, которую, несомненно, можно считать одним из величайших искусств, должна подчиниться нуждам картины. В этом природа кино. Несмотря на то что в определенные моменты музыка может затмевать все остальное, ее функция в первую очередь вспомогательная.

Единственный известный мне саундтрек, который может существовать как самостоятельное музыкальное произведение, — это «Ледовое побоище» Прокофьева из «Александра Невского». Говорят, что Эйзенштейн и Прокофьев обсуждали звуковое сопровождение задолго до начала съемок и что работа над музыкой также началась еще до них. Возможно, режиссер даже смонтировал некоторые сцены так, чтобы они гармонировали с мелодиями. Понятия не имею, правда ли это. Даже когда я слышу этот саундтрек сегодня, у меня перед глазами встают моменты из фильма. Музыка и картинка

невероятно связаны: великолепные сцены, прекрасное звуковое сопровождение.

Может быть, это как раз один из признаков хорошей киномузыки: если мгновенно припоминаешь визуальный ряд картины, в которой она звучит. Но среди лучших саундтреков, которые мне доводилось слышать, есть такие, которые просто невозможно вспомнить. Я говорю о превосходной музыке Говарда Шора к «Молчанию ягнят». Во время фильма я вообще ее не слышал. Но постоянно чувствовал. В большинстве своих картин я пытаюсь добиться того же. Среди всех номинаций на «Оскар», которые получали мои ленты, есть лишь одна в категории «Лучший саундтрек» — на это звание претендовала работа Ричарда Беннетта к «Убийству в “Восточном экспрессе”». Это был единственный случай, когда мне хотелось, чтобы музыка выделялась. Сейчас вам уже должно быть ясно, что, на мой взгляд, чем хуже зрители понимают, как мы добились какого-то эффекта, тем лучше фильм.

После просмотра первой рабочей копии мы с моим «мозговым центром» посидели в ресторане Patsy's и обсудили впечатления. Затем я вернусь в монтажную и примусь за работу. Мы вырежем из диалогов кое-какие непонравившиеся реплики. Иногда удаляются целые сцены. А иногда — четыре-пять эпизодов, целая бобина (если что-то прояснилось раньше, чем предполагалось). На бобинах 4, 5, 6 и 7 действие затягивается. Сорок минут затянутости. Это серьезно. Может быть, стоит переставить некоторые моменты, немного перекроить. Пусть история этого героя начнется раньше. Такой шаг оживит интерес. Тут актеры играют так хорошо, что им *не нужно* столько времени. Там актеры играют так плохо, что они *не заслуживают* столько времени.

В общем, мы монтируем в полном смысле слова. Надо надеяться, что улучшаем фильм. Когда второй и третий варианты

монтажа готовы, я провожу новые показы. На сеансах может присутствовать кто-то из мозгового центра, но мы немного расширяем аудиторию, до 10–12 человек. Они тщательно отбираются, потому что смотреть фильм в таком виде непросто. Пленка поцарапана, местами даже порвана. Нет никаких визуальных эффектов (наплывов, затемнений, спецэффектов). Есть сложности и со звуком. Диалоги не выровнены по громкости, и в некоторых сценах ты просто не понимаешь, что говорят герои. Поскольку диалоги на натуре еще не пере-записывались (это называется «озвучивание»), в таких сценах особенно трудно что-то расслышать. Звуковых эффектов нет. И, конечно, предстоит написать и наложить музыку.

Как только мы закончили с монтажом, я провожу две важные встречи: одну — с композитором, другую — с редактором звуковых эффектов. Композитор приглашался и на показ первой рабочей копии. Редактор звуковых эффектов приходил на второй, а весь цех звуковых эффектов (где-то от шести до двадцати человек, в зависимости от сложности работы) — на третий. Обычно это ужасная публика. Они прислушиваются к звукам, которые под силу уловить только собакам, и страшатся объема предполагаемой работы.

Если композитора наняли до того, как начались съемки, он, возможно, ходил и на просмотры отснятого. Его всегда приглашают на них. В любом случае либо до начала съемок, либо после просмотра рабочей копии мы беседуем и пытаемся решить, какую функцию в фильме должна выполнять музыка. Как она поможет ответить на основной вопрос «О чем эта картина?»

Затем переходим в монтажную на так называемую сессию разметки. Мы отсматриваем фильм, бобину за бобиной. Я высказываю композитору мысли о том, где нужна музыка, и он делает то же самое. Таким образом у нас появляются

предварительные наброски. Теперь мы внимательно их изучаем. Хватит ли ему пространства, чтобы ясно изложить свои идеи в музыке? Если нужен музыкальный переход, достаточно ли времени мы на него оставили? Очень часто композиторы и режиссеры мелодрам довольствуются тем, что мы называем жалом. Это короткие, резкие всплески оркестра, сопровождающие кадры, в которых злодей проламывает дверь. Они длятся пару секунд. Их предназначение — напугать зрителей. Сейчас они стали такими штампами, что вряд ли напугают хоть кого-то. Иногда музыку добавляют, чтобы перенести нас через «наплыв», аккуратное проявление новой сцены сквозь старую; он указывает на смену локации или на то, что прошло некоторое время. И тут тоже мелодия звучит секунд двадцать. Я ненавижу такие музыкальные реплики. Мне нужно убедиться, что каждая композиция успевает сказать и сделать все, что должна сказать и сделать. Мы уже решили, что музыка привнесет в фильм. У каждой мелодии должно быть достаточно времени, чтобы ее идея успела раскрыться. Короткие мелодраматические всплески или переходы между сценами просто наполняют воздух бесполезными звуками и, следовательно, уменьшают эффективность музыки, когда она действительно нужна.

Когда предварительный набросок готов, возвращаемся к фильму. Теперь нужно очень точно определить, где музыка вступает и где заканчивается. Мы привязываем композиции к кадрам. Особенно важно выбрать начало. От сдвига на пару кадров или пару метров порой зависит, выстрелит мелодия или нет. На это уходит два-три дня. Если композитор — еще и очень хороший пианист, как, например, Сай Коулмэн, мы можем принести в монтажную небольшое пианино и поимпровизировать, наиграть начальную тему или фоновую мелодию для какой-то сцены.

Я уже говорил: мне не нужен миккимаусинг. Хочу, чтобы музыка выражала что-то особенное, чего не могут дать никакие другие составляющие картины.

Например, в «Вердикте» о прошлом героя Пола Ньюмана рассказывалось очень немного. Есть намек на то, что он прошел через тяжелый развод и стал козлом отпущения для нечистой на руку юридической конторы своего тестя. Но мы не касались его детства и юности. Я сказал Джонни Мэнделу, что мне нужен глубокий, мрачный звук религиозного детства: приходская школа, церковный хор. Возможно, герой был прислужником. Раз в фильме речь шла о его воскрешении, он должен был воспитываться в религиозной среде, чтобы его падение было более впечатляющим. Тогда картина могла бы рассказывать о его возвращении к вере. В задачу музыки и входило создать это ощущение благодати, которое теряет персонаж.

Саундтрек к «Ростовщiku» стал самым сложным за всю мою карьеру. В одной из первых сцен Сол Назерман, еврейский беженец из Германии, сидит на заднем дворе своего дома в пригороде и нежится на солнце. Сестра просит у него взаймы, чтобы поехать с семьей в Европу на лето. Для Назермана Европа — выгребная яма. Он говорит: «Европа? Я бы сказал, что там, скорее, воняет». В следующей сцене он едет в Нью-Йорк, там у него ломбард в Гарлеме. Эти два эпизода формируют идею саундтрека. Раньше я уже говорил, что «Ростовщик» — картина о том, как и почему мы создаем собственные тюрьмы. В начале фильма Сол скован своей холодностью. Он отчаянно пытался не испытывать никаких эмоций и преуспел в этом. В фильме рассказывается, как его жизнь в Гарлеме ломает ледяную стену, которой он себя окружил.

Концепцией саундтрека был «Гарлем торжествующий!»: жизнь района с его энергией и болью заставили героя чувствовать вновь. Я решил, что хочу две музыкальные темы:

одну — для Европы, другую — для Гарлема. Европейская тема задумывалась классической, четкой, но довольно мягкой, с отзвуком старины. В тему Гарлема, наоборот, нужно было много ударных и духовых, для нее требовались необузданные эмоции и самое современное джазовое звучание, какое только возможно.

Я принялся искать композитора. Сначала связался с Джоном Кейджем. У него в это время вышла запись в жанре Third Stream — это классическая музыка в джазовых ритмах и инструментовке. Работа над саундтреками его не интересовала. Потом встретился с Гилом Эвансом, великим современным джазовым композитором и аранжировщиком, но с ним было сложно договориться. Затем обратился к Джону Льюису из Modern Jazz Quartet, но мне показалось, что ему не очень понравился фильм.

И тут кто-то предложил Квинси Джонса. Я слышал кое-какие джазовые пластинки, которые он выпустил во время тура своего биг-бэнда по Норвегии. Мы встретились. Это была любовь с первого взгляда. Его ум и энтузиазм воодушевляли. Я узнал, что он учился у Нади Буланже* в Париже, то есть у него был прочный классический фундамент. Джонс дал мне и другие записи, многие с малоизвестных лейблов. Квинси никогда не писал музыку для кино, но мне как раз это нравилось. Если композиторы сочиняют слишком много саундтреков, из-за характера работы у них очень часто появляется собственный набор штампов. Я подумал, что отсутствие киноопыта будет плюсом.

Фильм ему понравился. Мы взялись за работу. Говорить о музыке — это как рассуждать о цветах: люди могут по-разному воспринимать один и тот же тон. Но мы с Квинси

* Надя Буланже (1887–1979) — французский композитор, музыкальный педагог, дирижер, пианистка. Среди ее учеников очень много знаменитых артистов и композиторов.

обнаружили, что беседуем буквально на одном музыкальном языке. С почти математической точностью мы распланировали развитие саундтрека. Совсем как при превращении вагона метро в железнодорожный, мы шаг за шагом шли от европейской темы к полному доминированию Гарлема в финале. В середине фильма они были в равновесии.

Получился великолепный саундтрек, а сеансы звукозаписи оказались одними из самых ярких за всю мою жизнь. Поскольку Квинси впервые писал музыку для кино, собравшаяся для работы группа могла дать фору All-Star Jazz Band журнала Esquire. Диззи Гиллеспи, Джон Фэддис (тогда совсем еще ребенок) на трубе, Элвин Джонс на барабанах, Джером Ричардсон на саксофоне, Джордж Дювивье на басу... в студии появлялись все новые большие артисты. Диззи тогда только вернулся из Бразилии и для одной композиции предложил ритм, который прежде не слышал никто из нас, даже Квинси. Его пришлось напеть с квохтаньем, бульканьем и глухими гортанными звуками, чтобы ритм-секция в нем разобралась. Квинси сиял от счастья.

Обычно после записи каждой композиции мы останавливаемся и смотрим, как она ложится на видео. Но эта группа играла с таким невероятным вдохновением, что я попросил Квинси не прерывать их. Просмотры с музыкой мы устроим в конце. Никто даже не заикался о десятиминутном перерыве, который положено делать каждый час. Музыка звучала без остановок. После пяти трехчасовых сеансов, растянувшихся на два дня, мы проиграли все мелодии под фильм. И сразу же стало понятно, как важен вклад Квинси в картину.

Как часто бывает с близкими по духу людьми, мы вместе сделали еще три фильма. Музыка Квинси к «Делу самоубийцы» тоже стала триумфом. Лента основана на романе Джона Ле Карре; он рассказывает историю несчастного, одинокого

агента контрразведки британского министерства иностранных дел. Жена постоянно ему изменяет. По ходу действия ученик, которого он обучал азам шпионажа во время Второй мировой войны, предает его, причем и на работе, и в личной жизни: заводит роман с его женой.

Два изображенных в фильме мира — шпионажа и почти мазохистской любви героя к жене — сформировали основную концепцию музыкального сопровождения. Но на этот раз вместо двух тем Квинси создал только одну: до боли красивую песню любви, которую исполняет Аструд Жилберту. По ходу фильма она постепенно превращается в один из самых волнующих мелодраматических саундтреков, которые мне доводилось слышать. Сила и важность аранжировки тут очевидны. Музыкальная тема остается той же, но весь ее драматический смысл меняется. Большинство композиторов кому-то доверяют обработку, но Квинси сделал все сам. И снова это был огромный вклад в картину.

Я уже рассказывал о музыке Ричарда Беннетта к «Убийству в «Восточном экспрессе»». Во время первой встречи Ричард спросил, какую музыку я хотел бы слышать в этом фильме. Мне представлялось что-то в стиле 1930-х, Кармена Кавалларо или Эдди Дачина: приятная чайная вечеринка, побольше рояля и струнных. Он не только написал фортепианный саундтрек, но и сам сыграл его для записи. Ричард — чудесный пианист. Он довел этот самый стиль Кавалларо до совершенства. Когда я услышал первую репетицию и оказалось, что тема поезда — вальс, я понял, что у нас будет идеальное музыкальное сопровождение.

В какой-то момент Ричард захотел подложить фоновую музыку в сцене, где, как мне казалось, она не нужна. Во время сеанса звукозаписи он сыграл ее. Мы запустили эту мелодию вместе с видео: оказалось, что он прав.

Если не получается найти музыкальную концепцию, которая что-то вносила бы в фильм, я отказываюсь от саундтрека. Кинокомпаниям ненавистна сама мысль о картине без музыки. Она их пугает. Но если первейшая задача «Собачьего полудня» — показать зрителям, что лента основана на реальных событиях, то как оправдать музыку, которая то появляется, то затихает? «Холм» тоже снят в реалистичной манере, поэтому там нет никакого сопровождения. А в случае «Телесети» я боялся, что музыка помешает шуткам. С развитием действия речи героев становятся все длиннее. На первом же просмотре рабочей копии стало понятно, что любая музыка будет мешать многочисленным диалогам. И вновь никакого саундтрека.

В «Серпики» саундтрек тоже не требовался, но я вставил 14 минут музыки, чтобы обезопасить фильм и себя. Продюсером картины был Дино Де Лаурентис — превосходный продюсер старой школы, который все время крутится-вертится и каким-то образом неизменно выбивает финансирование под картины, причем вне зависимости от степени безумия их сюжетов. Тем не менее его вкусы чересчур драматичны даже для меня. Мы спорили до умопомрачения. Дино угрожал, что отвезет картину в Италию, где — и я в этом не сомневался — ее всю покроют саундтреком, как пол ковром. Тогда у меня еще не было права на окончательный монтаж, и он мог сделать все что вздумается.

К счастью, в газете мне попала заметка о том, что потрясающий греческий композитор Микис Теодоракис только что вышел из тюрьмы. Ультраправое крыло греческого правительства посадило его за левый активизм. К тому моменту, когда мы встретились в Париже, он и суток не пробыл на свободе. Я объяснил ситуацию, рассказал про несогласие с Дино. Сказал, что если пускать хоть какой-то саундтрек, то я бы

предпочел, чтобы его написал он. К счастью, на следующий день Микис летел в Нью-Йорк, чтобы переговорить со своим менеджером по поводу концертного тура. Я пообещал подготовить кинозал, чтобы он смог посмотреть фильм, как только будет на месте. Он приехал на показ прямо из аэропорта Кеннеди. Самолет задержался, и просмотр начался в 1.20 ночи.

Когда фильм кончился, он взглянул на меня и сказал, что картина ему понравилась, но в ней не должно быть музыки. Я вновь напомнил ему о моей проблеме. И подчеркнул, что Дино будет в восторге от саундтрека такого уважаемого композитора, как он, поэтому мы сможем обойтись минимумом музыки, возможно, нам потребуется всего минут десять. А если считать, что пять из них уйдет на начальные и финальные титры, то на сам фильм останется совсем мало. Также я упомянул, что он прилично подзаработает. Я подумал, что после столь долгого заключения он, должно быть, на мели. Мне казалось, я поступаю очень умно. Но Микис все же оказался умнее. Он достал из кармана аудиокассету. И сказал: «Я написал эту песенку много лет назад. Это очаровательный народный мотив, который может подойти для фильма. Как думаешь, мне дадут за него 75 тысяч долларов?» Я заверил, что даже в этом не сомневаюсь. Его музыку к «Никогда в воскресенье» по-прежнему играли, по крайней мере ее можно было услышать в лифтах и универмагах. Микис сказал, что есть еще одна проблема. Он будет гастролировать со своим оркестром и не сможет пересмотреть картину или вернуться для разметки, аранжировки и сеансов записи. Я сказал, что знаю изумительного молодого аранжировщика по имени Боб Джеймс, который с радостью присоединится к нему во время тура, если будет необходимость. Я могу провести сеансы «примерки» с Бобом, который затем аранжирует музыку и будет руководить звукозаписью. В итоге все остались

довольны. У Дино был престижный композитор, у меня — 14 минут музыки (включая пять минут на титрах), Боб Джеймс получил первую работу, а Микис отправился в тур чуть более платежеспособным.

В «Принце города» нам хотелось, чтобы ощущалась трагичность истории героя: он думает, что может контролировать силы, которые в результате начинают контролировать его. Я вновь выбрал композитора, который никогда не писал для кино: Пола Чихару. По нашей задумке, для темы Дэнни Чиелло всегда должен был использоваться один и тот же инструмент: саксофон. По ходу действия его звучание становилось все более одиноким, пока в конце от изначальной мелодии не осталось лишь три ноты.

Американские музыканты бастовали, и, чтобы записать музыку, мне пришлось ехать в Париж. Я бодрился как мог. Но бедняге Полу нельзя было даже переступить порог студии. Если бы об этом узнали в Нью-Йорке, его немедленно вышвырнули бы из профсоюза. За лондонскими и парижскими студиями следили особо внимательно. Пол был в ужасе. Он долго шел к этой работе. Его посоветовал мне Тони Уолтон, и я был восхищен музыкой к «Буре», которую он написал для San Francisco Ballet. И вот он работает над своим первым фильмом, едет со мной на студию звукозаписи, но не заходит. Во время ланча я видел его на другой стороне улицы; он смотрел на нас совсем как голодающий на витрину булочной. Каждый вечер я приносил ему кассету с записанным за день. К счастью, сеансами руководил Жорж Делерю*. Он знал и любил работы Пола в классике. Ни у одного композитора никогда не было более преданного истолкователя.

* Жорж Делерю (1925–1992) — французский композитор, написавший музыку к более чем 350 кино- и телефильмам, за что был назван газетой Le Figaro Моцартом кинотеатров.

Моя работа бесконечно интересна, потому что каждый фильм требует особого подхода. В «Принце города» почти пятьдесят минут музыки. Для моей ленты это много. «Долгий день уходит в ночь» стал еще одной картиной, которая, надеюсь, достигла размаха трагедии. Музыкальный подход тут был абсолютно противоположным. Андре Превин написал простой, несколько нестройный фортепианный саундтрек, который использовался очень умеренно. В конце фильма совершенно одурманенная Мэри Тайрон забредает в гостиную, откидывает крышку древнего пианино и распухшими от артрита пальцами мучительно ковыляет по мелодии. Сначала она напоминает обычный фортепианный этюд. Затем мы узнаем в ней обнаженную, разреженную мелодию Превина, которая время от времени звучала в фильме. Думаю, в этой трехчасовой картине было не более десяти минут музыки.

Стоит упомянуть еще два фильма. Саундтрек к «Дэниелу» было просто придумать, но трудно создать, как и все в этой картине. Единственный раз за всю карьеру я использовал уже существующую музыку. Я сразу понял, что в фильме должны звучать песни Поля Робсона. Он идеально подходил для этой эпохи. Это было правильно и с точки зрения политики, потому что именно на его концерте в Пикскилле один из главных героев получает травмирующий опыт. Но какие песни выбрать и куда вставить? Саундтрек сформировался путем проб и ошибок. Первая песня, *This Little Light of Mine*, звучит уже во второй половине фильма. Она вновь играет в конце, когда вернувшийся к жизни Дэниел участвует в гигантском антивоенном митинге в Центральном парке. Только на этот раз мы слышим ее в более современной аранжировке Джоан Баез. Для похорон сестры Дэниела отлично подошла *There's a Man Going Round, Taking Names*. Чтобы вставить эти

песни в фильм, пришлось кое-что переделывать при монтаже: сами записи разрешалось изменять очень незначительно. Мы могли вырезать припев, но на этом, в общем-то, и все. Также в картину попали еще две песни Робсона, в том числе его великолепная *Jacob's Ladder*.

Значительная часть действия в «Вопросах и ответах» происходит в испанском Гарлеме, а кульминация — в Пуэрто-Рико; за музыкой для этого фильма я обратился к Рубену Блейдсу. Он записал собственную песню под названием *The Hit*. Тема идеально подходила картине по духу и смыслу. Это фильм о расизме, сознательном и подсознательном, который часто руководит нашим поведением. Рубен перезаписал композицию, подстраиваясь под темп ленты. Затем на основе мелодии этой песни он выстроил весь саундтрек.

Еще один важнейший ингредиент звукового сопровождения в кино — звуковые эффекты. И я говорю не об автокатастрофах и взрывах размаха Сталлоне или Шварценеггера. Я имею в виду гениальное использование звука, например в «Апокалипсисе сегодня»: по изобретательности и драматичности эффектов не знаю равных этому фильму. Не сильно отстает от него и «Список Шиндлера». Я никогда не снимал картин, которые нуждались бы в столь же тщательно проработанных звуковых эффектах. Отчасти потому, что во многих моих фильмах немало времени уходит на диалоги, так что шумы приходится использовать по минимуму.

Сразу же после сеанса разметки с композитором проходит встреча со звукорежиссером и всем его отделом. Если возможно, мы пытаемся определиться с концепцией эффектов. Не знаю, что обсуждалось на «Апокалипсисе сегодня», но идея явно сработала: создать ощущение внеземного звучания, которое порождается шумом реальной битвы. В «Принце города» мы просто начали с максимального количества звуков,

а потом по ходу фильма постепенно от них отказывались. Когда снимаешь на локации, в картину обязательно попадает и внешняя атмосфера, долетающая до площадки. В начале фильма мы добавляли уличные шумы (отбойный молоток, автобусы, гудки автомобилей) на внутренних локациях. Затем постепенно урезали звуки вплоть до последней сцены в комнате, где внешних шумов почти нет.

Иногда звук имеет тонкий драматический эффект. В «Серпико», когда Пачино тихонько крадется к двери наркоторговца, которого собирается арестовать, в соседней квартире начинает лаять собака. Если его слышала собака, мог ли услышать и дилер?

Мы снова проходимся по картине, бобина за бобиной, метр за метром. Значительная часть нашей работы чисто техническая. Так как на локации делается так много внутренней и внешней работы, мы пишем звук на узконаправленные микрофоны. Их охват — от 7 до 15 градусов. Дело в том, что мы хотим записать диалог с минимальными фоновыми шумами. Такие же микрофоны используем и в студии, потому что если перейти на стандартные студийные, качество звука изменится кардинально. Это создаст множество дополнительных хлопот, потому что нам придется выравнивать записи с микрофонов разных типов. Львиная доля обсуждений — стоит ли добавлять звук шагов, или звук, с которым герой садится на диван, или скрип стула, когда кто-то встает, и так далее — то есть шумы, которые теряются из-за узконаправленных микрофонов. Все эти дополнительные звуки нужно записать в любом случае, чтобы подготовить фильм к прокату за границей. Иностранные прокатчики продублируют диалоги, но эффекты и музыку предоставляем мы.

Звукорежиссер делит бобины между сотрудниками в отделе. Одна группа берет катушки 1 и 3, другая — 4 и 6 и так далее. Каждая команда, как правило, состоит из редактора,

ассистента редактора и стажера. Но общее руководство остается за звукорежиссером. Обычно работа со звуком занимает от шести до восьми недель. Понятно, что для более масштабных картин нужно больше людей и времени.

Даже если у фильма нет общей звуковой концепции, я люблю эффекты, усиливающие драматичность сцены. В «Ростовщике» Сол приходит домой к женщине, которую прежде постоянно отвергал. Это годовщина того дня, когда его с семьей загнали в вагоны для перевозки скота и отправили в лагерь. Она живет в современном жилом комплексе, выходящем окнами на сортировочную станцию вдалеке. Ее видно с площадки. Мы добавили звуки маневрового парка, шум паровозов, перегоняемых вагонов, которые насккивают друг на друга. Когда звук длится некоторое время, он теряет отчетливость. Если он всю сцену очень тихо звучит на фоне, его едва-едва можно различить. Но он есть. Думаю, что он кое-что добавляет к сцене.

В «Холме» я попросил звукорежиссера сделать один эпизод в полной тишине. Когда он показал ее, я услышал жужжание мухи. «Мне казалось, мы договаривались, что сцена будет бесшумной», — сказал я. Он ответил: «Сидни, если тебе слышно муху, значит, в этом месте и правда тихо». Это был хороший урок.

Звукорежиссер «Убийства в “Восточном экспрессе”» нанял «лучшего в мире эксперта» по звукам поезда. Он принес подлинные аудиозаписи не только «Восточного экспресса», но и «Летучего шотландца», Twentieth Century Limited и всех поездов, которые когда-либо чем-то прославились. Шесть недель он работал исключительно над шумом поезда. Его триумфом стала сцена, когда в начале фильма экспресс уходит со стамбульского вокзала. У нас были звуки выпускаемого пара, колокола, колес, и он даже вставил почти неслышимый щелчок на кадрах, когда включается головной прожектор

локомотива. Он божился, что все записи настоящие. Когда мы дошли до микширования (момента, когда сводятся вместе все звуковые дорожки), его разрывало от нетерпения. Я впервые услышал, какую невероятную работу он проделал. Но в той же сцене прозвучала и великолепная музыка Ричарда Беннетта. Было понятно, что оставить можно что-то одно. Вместе они не уживутся. Повернувшись к Саймону, я увидел, что он уже догадался. Я сказал: «Саймон, это просто превосходно. Но, в конце концов, все слышали, как поезд уходит с вокзала. Но никто никогда не слышал, как он уходит с вокзала в темпе вальса». Он вышел, и мы больше его не видели. Я рассказываю об этом, чтобы показать, насколько деликатен баланс между звуковыми эффектами и музыкой. Обычно я предпочитаю, чтобы акцент был на чем-то одном. Иногда одно усиливает другое. Иногда — как здесь — нет.

За время своего существования аудиозаписи тоже обросли собственными штампами. Какая ночная деревенская сцена без сверчков? Без лающей вдалеке собаки? Как насчет отбойного молотка в напряженной городской сцене? Постепенно прогресс выводит из употребления некоторые клише. Телефоны в офисах больше не звонят, они урчат. Компьютеры заменили печатные машинки, факсы — телетайп. Все становится тише и безличнее. Хорошо хотя бы, что автосигнализации остались, но на экране они раздражают так же сильно, как и вне его. Все превращается в творчество, если за дело берется креативный человек. Это верно даже для такого, казалось бы, механического занятия, как звуковые эффекты.

СВЕДЕНИЕ ЗВУКА

Единственная скучная часть кинопроцесса

Жизнь жестока, и удовольствия в ней всегда уравновешены страданиями. Чтобы компенсировать радость от созерцания Софи Лорен по утрам, господь наказывает режиссера сведением звука.

Сведение звука (или микширование) — это когда все аудиодорожки собираются в единую окончательную фонограмму фильма. Можно было бы оставить этот труд звукорежиссерам, но это рискованно. Например, я видел, как некоторые увеличивают громкость в тихой сцене и уменьшают в бурной. В итоге все нюансы актерской игры нивелируются и становятся невыразительными. Как я неоднократно говорил, технический специалист может и помочь, и навредить.

Помещение для микширования обычно довольно просторное. Здесь есть большой экран, мягкие кресла, а иногда и автоматы для игры в пинбол, чтобы коротать время, пока звук обрабатывается. Некоторые режиссеры предпочитают дартс, другие просто кидают монетки в стену. Главное место

в аппаратной занимает пульт, который напоминает какое-то приспособление из Центра управления полетами. На пульте 24 канала. Каждый проигрывает свою аудиодорожку. Звук регулируется множеством эквалайзеров* — маленьких круглых рукояток, с помощью которых можно изменить частоту звукового тона. Эквалайзеры могут ослабить или усилить высокие, средние или низкие частоты в каждом треке. При наличии дополнительного оборудования некоторые из них можно совсем убрать. Все дорожки разделены на три вида: диалог, звуковые эффекты, музыка. Мы обычно не накладываем музыку, пока не сведем остальные части. Начинаем с диалога.

В зависимости от того, насколько хорошо был записан чистовой диалог, может быть 4–12 и более треков с ним. В сцене с участием двух персонажей, отснятой в интерьере, записи речи каждого могут довольно сильно отличаться. Например, в треке героя, стоящего у окна, зачастую больше уличного шума и других посторонних звуков, чем у персонажа в центре комнаты. Внешние звуки на первой звуковой дорожке необходимо убавить, а иногда, наоборот, добавить к речи второго актера. Это называется «балансировка». В натурных съемках проблем гораздо больше. Например, часть сцены героя была отснята в одно время, героини — в другое. И у него на записи будут звуки автобусов, отбойных молотков и гудки автомобилей. А у нее ничего такого не слышно. Зато будет воркование голубей, грохот грузовиков и шум метро. Тем не менее обе дорожки необходимо свести и сбалансировать.

* Эквалайзер, или темброблок (EQ) — это, конечно, не рукоятка. Это программа или устройство, предназначенное для поднятия или понижения громкости различных областей диапазона частот звука. Управляется как раз посредством рукояток (тумблеров).

Даже записанные в студии треки выходят очень разными по качеству звука. Голос актрисы записали в той части площадки, где потолок был, голос актера — там, где его не было. Две дорожки будут заметно отличаться, и их придется сводить к единому звучанию, без постороннего шума. Это делается с помощью эквалайзеров, которые слегка прибавляют или убавляют частоты от очень низких до очень высоких.

Если треки невозможно очистить от шумов или какое-то слово реплики неразлично, это слово «закольцовывают». Актер приходит в студию звукозаписи. Сцену или реплику пускают на повтор в так называемой петле. Оригинальный звук подан в наушник. Тогда актер произносит реплику в тихой студии, пытаясь попасть в мимику. За этот процесс отвечает специалист — звукорежиссер речевого звучания.

Обычно я стараюсь избегать переозвучивания, так как многим артистам сложно повторить свою игру в столь механическом процессе. Но некоторые блестящие актеры способны даже улучшить исполнение при повторной записи. Особенно хорошо это удается европейским актерам. Во Франции и Италии обычно снимают без синхронного звука и озвучивают весь фильм в студии. Я не перестаю удивляться тому, как прекрасно актеры приспосабливаются к техническим требованиям.

Представим шесть аудиодорожек диалога. Трек А: голос актера. Трек В: голос актрисы. Трек С: голос актера закольцованный. Трек D: голос актрисы закольцованный. Трек Е: закадровый голос. Трек F: голос по телефону. Я сижу со звукорежиссером речевого звучания, прокручиваю одно и то же предложение, иногда одно и то же слово, удаляя шум, выравнивая тон, балансируя звук. Это четырехминутная сцена, 100 метров пленки. Мы потратим на сведение два часа, возможно, больше. В течение пары часов мы прокрутим эти

100 метров более двадцати раз, добиваясь ясного, четкого, яркого звучания.

Затем добавляем звуковые эффекты. Узконаправленные микрофоны, которые обычно используют в диалогах, теперь усиливают шорох одежды, звук шагов. Нередко мы вставляем заново записанные шаги, потому что в оригинале слишком много фонового шума и при балансировке придется накладывать шумы к другим трекам, делая всю сцену более шумной. Такие добавленные естественные звуки называют шумовым оформлением, а ответственного за это — шумовиком.

При сведении экшен-сцен — автомобильных аварий, драк или перестрелок — на пульте могут задействоваться сразу 64 дорожки или еще больше. Обычная автокатастрофа запросто может состоять из 12 треков со звуковыми эффектами: бьющееся стекло, гнущийся металл, скрежет, визг шин по асфальту, лопающиеся шины (два трека), звук столкновения (три трека, один из которых длится на кадр дольше, чтобы к нему можно было добавить эхо), хлопанье автомобильных дверей (два трека) — все, чтобы создать эффект автокатастрофы, который станет фоном для основного звука. Причем последний должен быть очень тихим, чтобы звукам аварии выступить на первый план.

Каждый эффект нужно сбалансировать по частоте, нужно выставить для него уровень громкости и записать. Сегодня их заранее готовят на CD, чтобы, как всем кажется, сэкономить время. Но у вас должен быть очень хороший специалист по эффектам, потому что записанные на диски треки сложно изменить. Я заметил, что с каждым техническим усовершенствованием сведение звука занимает все больше времени. Когда я только начинал снимать, звук всей ленты можно было свести только в один прием. Если была допущена

ошибка на 270-м метре, приходилось все начинать по новой. Мы весь день готовились и лишь вечером приступали к записи. Но при этом заканчивали фильм за 12–14 дней. Теперь же сведение звука вполне может занимать месяц.

Всякое техническое усовершенствование приносит дополнительные сложности. Появилась система Dolby, и теперь специалист должен правильно настроить оборудование, иначе всю катушку придется записывать заново. Dolby вошла в употребление благодаря музыкальным произведениям. Для большего удобства звукорежиссеры начали использовать все больше микрофонов. Я был на записи концерта, где к каждому инструменту был приставлен свой микрофон! В некотором смысле это почти снимает потребность в дирижере, потому что звучание каждого инструмента можно регулировать при сведении и перезаписи (объединения всех 34 дорожек в четыре или шесть для финального микса). Звукорежиссер может увеличить громкость струнных в одном месте, флейты — в другом и выделить фортепьяно так, чтобы его звук прорывался сквозь все остальные.

Единственная проблема при записи с каждого микрофона на отдельную магнитную ленту состоит в том, что в итоге нам надо сводить 16, 32 или даже 64 дорожки! В результате можно услышать тонкий призыв — так называемое шипение ленты. Оно возникает от соприкосновения магнитных головок записывающего устройства с лентой. Когда Кусевицкий* записывал Бостонский симфонический оркестр, четыре или пять микрофонов помещались возле каждой основной группы инструментов и один стоял спереди, чтобы захватить звук

* Сергей Александрович Кусевицкий (1874–1951) — русский и американский контрабасист, дирижер и композитор. В 1924–1949 годах руководил Бостонским симфоническим оркестром. *Прим. перев.*

оркестра целиком. Звучание со всех микрофонов подавалось на одну ленту. И никакого шипения не было. Но теперь, когда запись велась на 16, а то и 64 микрофона, оно было тут как тут. А с помощью Dolby при сведении дорожек шипение ленты терялось в верхних частотах. Вскоре в кино из-за проблем балансировки музыки, записанной на системе Dolby, и звука, зафиксированного без ее участия, пришлось использовать ее и при записи диалога, даже если была всего одна или две дорожки. А потом и звуковые эффекты стали делать в Dolby. Как говорится, хвост виляет собакой!

При записи стерео все дорожки автоматически удваиваются. Стереопроцесс распределяет 10% звука между левым и правым каналами колонок, а 90% направляет в центральный канал. Такие пропорции подходят для простой разговорной сцены в интерьере. Или при больших, более сложных звуковых эпизодах можно направить по 33% звука в каждую из трех колонок, усилить громкость в левой, затем переместить в центр, а оттуда — в правую колонку. Например, когда дилижанс перемещается слева направо. При этом в фильме «Дилижанс» 1939 года со звуком все в порядке, хотя он и шел из единственного динамика позади экрана. В «Собачьем полудне» мы бережно сохраняли точность направления звука. Шум должен был идти с двух сторон: от толпы, собравшейся на левой стороне площади, и от людей справа. Звук каждой части толпы всегда шел из соответствующей колонки.

Сегодня, конечно, система Dolby верховодит. К ней также добавлен объемный звук. В итоге у нас три колонки позади экрана, еще две с левой стороны зала и две справа. Весь фокус в том, что услышать правильно сбалансированный звук можно только в центре зала. Чем ближе к левой или правой стороне вы подвинетесь, тем более будет доминировать соответствующий канал. В фильме с плохо сведенным звуком для

тех, кто находится близко к краю, хлопающая дверь прозвучит как пушечный выстрел. Как-то, сидя в плохо оборудованном кинотеатре, я услышал из динамиков гул в 60 герц. Частота переменного тока в стандартной электросети с напряжением 110 вольт также составляет 60 герц. Если трансформатор расположен близко от источника энергии (а во всех колонках есть трансформаторы), эти колебания производят ощутимый гул. Также можно услышать потрескивание, вызванное грязью на звукоснимающей головке. Я бывал в залах, где сбоила кодировка, распределяющая звук по каналам, так что безумный хаос голосов взывал ко мне отовсюду, кроме ртов на экране. О прогресс! То, что раньше составляло около 5% технических расходов на фильм, теперь обходится не менее чем в 10%. И суммы растут с каждым днем. Посмотрим, что станет с ценами, когда в ход пойдет цифровое микширование.

Многие из этих новшеств появились из-за того, что студии, с их бесконечной погоней за молодым зрителем, пытались соответствовать качеству музыкальных записей, которые покупала молодежь. На мой взгляд — бесполезная гонка. Молодые люди ходят в кино ради одних впечатлений, а музыку слушают ради других.

Однако в сведении звука есть и истинное удовольствие: это добавление музыки. Внезапно утомительная работа начинает себя оправдывать. Представьте, мы сидим в аппаратной и прокручиваем фильм метр за метром, минимум 75 раз, часто больше. Все в картине уже кажется невероятно скучным. Моя любимая сцена теперь похожа на нечто в духе лент о Бостоне Блэки с Честером Моррисом. Пол Ньюман превратился в Тома Микса, а Джейн Фонда вполне могла быть Сейзу Питтс. Если вам не знакомы эти имена, сходите в любимый видеомагазин и попросите самые старые звуковые фильмы с их участием.

Музыка возвращает картину к жизни. Наши изначальные 64 дорожки сведены в шесть треков: струнные; деревянные духовые; медные; ритм-секция; фортепиано, орган; арфа. Но постойте-ка! Я не слышу слова «Виновен!», когда его произносит старшина присяжных. Мы перестарались, орудуя эквалайзером, чтобы слово звучало разборчиво. А виновен гобой, который по тембру близок к частотам человеческого голоса. Увеличиваем громкость голоса. Звучит неестественно. Должен быть шепот. Мы приглушаем деревянные духовые, но тогда расстраивается весь оркестр. Вот бы мы могли снять только гобой ради единственного слова. И, конечно, можем. Возвращаемся к исходным 32 трекам. Находим точное место на 37-м метре, шесть кадров на одну реплику, опускаем громкость гобоя до двух децибелов (децибел — единица громкости звука). И снова сводим. Теперь реплика «Виновен!» слышна идеально. А заняло это всего каких-то четыре часа, или 72 партии в пинбол.

ГЛАВА 12

КОНТРОЛЬНЫЙ ПОЗИТИВ

Ребенок появляется на свет

Снова темная комната. Сколько часов и дней я провел в ней, просматривая этот фильм? Рядом цветоустановщик. Он сотрудник лаборатории Technicolor. Его работа — градуировать окончательную копию фильма. Я объясню этот процесс немного позже.

Хронометристы очень занятые люди. Самолет этого специалиста приземлился на полосу аэропорта Кеннеди в 6.30 утра. Через два часа мы встречаемся в просмотрном зале. В 16.00 он уже держит курс на Лос-Анджелес.

Перед ним кофе и черничный кекс. Никаких бейглов для этих ребят. Все они джорджи джентли*. На панели

* «Инспектор Джордж Джентли» — британский детективный телесериал. В основе сюжета — уголовные дела, расследуемые полицией на северо-востоке Англии в 1960-е годы. Создан по мотивам цикла романов Алана Хантера «Инспектор Джентли».

пульта лежит блокнот. Под экраном — счетчик длины пленки. Сверяясь с ним, цветоустановщик помечает кадры, катушка за катушкой: слишком темный, или светлый, или желтый, или красный, или синий, или зеленый, чересчур контрастный, недостаточно контрастный, этот очень грязный (сочетание неправильного цвета и неправильной плотности и/или контраста) и так далее. Каждая сцена, кадр, метр пленки просматривается и анализируется. Я всегда поражаюсь памяти этого специалиста. Дни, недели спустя скажи ему по телефону, что Дастин на фоне корейского продуктового магазина все еще слишком синий, и он вспомнит точный кадр и место в катушке. У него необыкновенное зрение. Он разглядит тончайший налет желтого цвета — фотографический брак целой сцены. Я заметил изъян только сейчас. Но когда он указывает на него, не вижу ничего другого. Одну сплошную желтизну.

Процесс цветной печати весьма сложный. Я постараюсь объяснить в меру своих сил. В основе цветной пленки три цвета: пурпурный (в лаборатории называется «маджента»), голубой (циан) и желтый. За исключением очень редкого процесса предварительной засветки (о нем мы говорили в связи с фильмом «Дело самоубийцы»), в большинстве случаев негатив, полученный от оператора, остается в неприкосновенности. Его проявляют в лаборатории по стандартной технологии. И только во время печати позитива появляется возможность обработки изображения.

По возвращении в Калифорнию цветоустановщик садится за электронный цветоанализатор Hazeltine. Он вставляет негатив в аппарат и изучает на дисплее позитивное изображение. Так как электронная передача цвета довольно сильно отличается от химической, его оценка принципиально важна.

Добавляя или уменьшая интенсивность желтого, синего или красного, он может менять цветовой баланс до бесконечности. Или осветлить, или затемнить изображение (это называется оптической плотностью). Мы с оператором подробно объяснили, чего хотим достичь в визуальном плане. Когда цветоустановщик чувствует, что получил на цветоанализаторе то, о чем мы просили, он переносит результат на специальный цветовой паспорт, который будет контролировать время экспозиции при печати. Примерно так: желтый — 32; маджента — 41; циан — 37. Лента вставляется в кинокопировальный аппарат, где управляет временем подачи белого света на катушку неэкспонированной позитивной пленки через три цветковые призмы: желтого, мадженты и циана. Свет подается точно по времени и с той оптической плотностью, которые прописал цветоустановщик: 32, 41, 37. Затем пленку помещают в ванну с химикатами, в точности как для фотографии, и получается позитивная копия фильма — то, что мы называем контрольным позитивом.

После цветокоррекции с контрольного позитива печатают интерпозитив (или мастер-позитив). А с него — дубль-негатив. Все прокатные копии фильма, которые пойдут в кинотеатры, печатают с дубль-негатива. Исходный негатив попадает в хранилище. Он чрезвычайно ценен. Между прочим, его даже используют как залог для получения банковской ссуды, обеспечивающей финансирование картины.

Цветная печать может свести на нет или же приумножить достоинства оригинальной съемки. Как, например, в фильме «Дэниел». Я уже писал, чего мы хотели добиться в этой ленте через цвет. Все, что касалось прошлого Дэниела, было снято с помощью фильтров, сквозь которые детство героя, проведенное с родителями, видится в золотых, теплых

и умиротворяющих тонах. А его настоящее было в холодной синей гамме, потому что, в сущности, он похоронил себя вместе с родителями. По мере развития сюжета Дэниел медленно возвращается к жизни, его настоящее становится более теплым, живым, и картинка приобретает естественный вид. Теперь его прошлое не такое янтарное, потому что он отделился от него, преодолев боль и избавившись от внутреннего конфликта, который был вызван прошлым. В конце картины цвета стали совершенно естественными. Прошлое и настоящее Дэниела соединились. Он вернулся к жизни.

Очень важно, чтобы финальная цветокоррекция соответствовала концепции оригинальной съемки. Многое из того, что сделано камерой, можно убить в лаборатории. Если в синюю сцену (настоящее Дэниела) во время печати добавится желтый, она может оказаться слишком «нормальной». То же самое легко произойдет с золотыми или янтарными сценами (представляющими прошлое Дэниела), если в них добавить синий. Дело не только в настроении. Воспоминания о молодости всплывают в течение всего фильма. Зрители, узнавая цвет, легко угадывают, о каком времени идет речь. И поэтому цветоустановщик должен четко представлять наши задачи, иначе он легко уничтожит стиль картины.

Все, что оператор, художник-постановщик и я делали для создания визуального стиля, теперь во власти цветоустановщика. Как и на всех этапах съемки, технический специалист, повторяюсь, занимает ключевую позицию, от которой зависит успех или провал. С Филом Дауни из лаборатории Technicolor в Калифорнии было приятно работать. После двухминутного разговора он уже знал, как воплотить замысел в готовую цветокоррекцию. Кажется, нам ни разу не понадобилось больше трех попыток, чтобы получить нужный результат

на печати. А вот Джон Шлезингер как-то сказал, что ему пришлось забраковать 13 отпечатков «Полуночного ковбоя», прежде чем лаборатория сделала все как надо.

Здесь таится большая опасность. Контрольный позитив должен печататься с исходного негатива. Каждый раз при работе с негативом есть риск его испачкать или повредить, причем это почти невозможно исправить. Сердце уходит в пятки, когда дело касается исходного негатива. Джон, должно быть, слегка тронулся.

Всякий раз, заканчивая печать в Калифорнии, Фил отправляет копию мне. Я звоню ему, делаю некоторые замечания. На третьей копии я уверен: следующая будет то, что нужно!

Как описать чувство от первого взгляда на контрольный позитив, его красоту, ясность? Удивительно, какой грязной стала рабочая копия за все эти месяцы, но теперь она свежая и новая. В фильм добавлены наплывы. Ночные сцены выглядят как настоящая ночь: красные, синие оттенки и, если плотность правильная, даже черные! Богатая детализация черных участков кадра — один из признаков хорошей печати. Каждый фильм кажется шедевром, когда впервые смотришь контрольный позитив.

И, наконец, последняя проверка. Когда мы закончили сведение звука, фонограмма помещается на магнитную ленту, как на аудиокассете, только гораздо шире. Мы называем ее, естественно, магнитной дорожкой. Теперь ее нужно перенести на пленку, на то, что именуется оптической дорожкой, чтобы поженить с контрольным позитивом. Магнитная лента проходит через электрический «глаз», преобразующий магнитные импульсы в оптическую фонограмму — видимые графические паттерны на негативной пленке. Затем оптический негатив впечатывают в контрольный позитив. Если он недостаточно

плотный, это может отразиться на звуке. Я везу контрольный позитив обратно в студию звукозаписи. Мы направляем сведенную магнитную дорожку через один канал, а контрольный позитив с оптической дорожкой — через другой. Запускаем вместе, переключаясь между ними, чтобы убедиться, не пострадало ли качество звука при переходе с магнитной записи на оптическую. Какая-то малость обязательно теряется, но в целом они практически идентичны.

Теперь уже делать нечего. Фильм закончен. Пришло время передать его студии.

ГЛАВА 13

КИНОСТУДИЯ

И все это ради нее?

Я не против киностудий. Как я уже говорил в начале книги, я очень благодарен за то, что кто-то дает мне миллионы долларов на создание фильма. Правда, для меня и, думаю, для многих других режиссеров процесс передачи картины киностудии сопряжен с огромным эмоциональным напряжением. Возможно, потому что это первый шаг на пути картины к зрителям. Хотя настоящая причина, вероятно, в том, что после месяцев моего строгого контроля лента попадает в полное распоряжение людей, на которых я почти не могу повлиять.

Я не знаю, как создать хит. И вряд ли кто-нибудь знает. Но это точно не зависит от присутствия кинозвезд. В моем фильме «Семейное дело» главные роли играли Дастин Хоффман, Шон Коннери и Мэттью Бродерик. Полный провал. То же самое случилось с фильмом Элейн Мэй «Иштар», где играли Дастин Хоффман и Уоррен Битти. Кевин Костнер и Клинт Иствуд

не спасли «Идеальный мир»^{*}, при этом тот же Иствуд крупные сборы ленты «На линии огня»^{**} записал на свой счет. Такого рода несоответствия между кассой картины и наличием в ней звезды можно перечислять бесконечно. При этом гонорары отдельных знаменитостей продолжают расти до таких размеров, что на эти деньги уже можно снимать целый фильм.

Дело также и не в жанре. Вестерны были за бортом, пока «Танцующий с волками»^{***} не стал хитом, а за ним последовали еще семь. О фильмах про бейсбол не могло быть и речи до выхода «Дархэмского быка»^{****}. А затем появилась целая серия подобных картин. Сегодня ленты про полицейских вышли из моды, но и это обязательно изменится.

В 1930–1940-е годы киностудии управляли финансами, производством, дистрибуцией и прокатом. Большинство из них владели кинотеатрами, где устраивали двойные сеансы — крутили по два фильма за показ. Афиша менялась раз в неделю (то есть анонсировались две картины), при этом каждый кинотеатр показывал четыре ленты в неделю. MGM, производя 200 картин в год, заполняли репертуар своих кинотеатров только собственной продукцией. Вычислить финансовый успех отдельно взятой полнометражки было невозможно, так как бухгалтеры распределяли выручку

^{*} «Идеальный мир» — фильм Клинта Иствуда, 1993 год. Люмет ошибается, называя его провалом: об этом можно говорить, учитывая сборы в США. Общие сборы — более \$135 миллионов; бюджет — \$30 миллионов. *Прим. перев.*

^{**} «На линии огня» — фильм Вольфганга Петерсена, 1993 год. Бюджет \$40 миллионов, сборы \$170 миллионов. *Прим. перев.*

^{***} «Танцующий с волками» — фильм Кевина Костнера, 1990 год. Бюджет \$22 миллиона, сборы \$424 миллиона. *Прим. перев.*

^{****} «Дархэмский бык» — фильм Рона Шелтона, 1988 год. Бюджет \$7,5 миллиона, сборы — \$58 миллионов. *Прим. перев.*

между двумя фильмами по своему усмотрению. Кроме тех случаев, когда двойной сеанс не приносил дохода вовсе, любая из лент могла быть назначена прибыльной путем такого распределения. В 1954 году Верховный суд обязал киностудии продать свои кинотеатры на том основании, что это создавало недопустимую монополию. К концу 50-х и в течение 60-х многие студии находились на грани выживания. Однажды 20th Century Fox из-за нехватки средств вынуждена была отменить съемки фильма, которые я собирался начать. Они планировались в марте, но дорогостоящий мюзикл «Хэлло, Долли!», выпущенный под Рождество, сделал слишком маленькую кассу. Настолько скудный был оборот у студии. Они отменили картину «Признания Ната Тернера» по книге Билла Стайрона.

Сначала многие студии изо всех сил боролись с телевидением. Но постепенно они осознали его огромный финансовый потенциал. Некоторые кинокомпании, наиболее стесненные в средствах, начали распродавать старые библиотеки фильмов сетям телевидения. А с приходом кабельного возникли и другие источники доходов.

Сегодня мы вернулись к ситуации, когда кинокомпаниям нужно серьезно постараться, чтобы потерять деньги. Хотя у них это по-прежнему получается. Продажа дополнительных прав довольно надежно защищает их инвестиции: видеокассеты, кабельное телевидение, независимое телевидение, трансляция фильмов в самолетах, купленная авиакомпаниями. И, конечно, международные права за пределами США и Канады составляют приблизительно 50% от кассовых сборов. К тому же в каждой стране есть свои права на видео, а это тоже доходы. Кроме того, многие студии вновь выкупили кинотеатры в собственность, при этом их доля, как я понимаю, не превышает 50%, чтобы не нарушать распоряжения

Верховного суда. Добавьте к этому сувенирную продукцию (например, игрушечные динозавры из «Парка юрского периода»), тематические парки по мотивам известных блокбастеров, а также собственные каналы на кабельном ТВ. Финансовые газеты полны историй о слияниях киностудий с телесетями, огромный доход от которых получен благодаря фильмам, выпущенным студиями. Один мегахит может принести дополнительную прибыль в миллиард долларов. Вот где кинозвезды действительно имеют большую ценность. Разумеется, имея в виду такой потенциальный успех, студии стремятся показать каждую картину максимально широкой аудитории. В этом нет ничего дурного. За исключением того, что большинство лент успешными не становятся. Они для этого ни достаточно хороши, ни достаточно плохи.

Важную роль в американской жизни играет исследование аудитории, в том числе касательно дистрибуции. Когда готовый фильм оказывается у киностудии, первое, что они делают, — организуют превью, предварительный закрытый просмотр. Разумеется, в студии уже видели картину. Кто-то из руководства может вам прямо сказать, что он думает; другие уклоняются. Но любое обсуждение правок откладывается до окончания превью.

Большинство предпоказов проходит с рабочей копией и временным саундтреком. Для получения контрольной копии монтируются негативы каждого дубля. И хотя мы можем внести почти любые изменения после монтажа, у студий существует психологический блок, ощущение непоправимости в том, что касается монтажа негатива. В результате столь важный предварительный просмотр часто проводится с низкокачественной копии, грязной и поцарапанной пленки, с музыкальным сопровождением, составленным из произвольного числа записей, выбранных из студийной

музыкальной библиотеки, которые едва ли будут уместны в фильме. В киностудиях считают, что с точки зрения восприятия аудиторией нет принципиальной реальной разницы между предпоказом с рабочей копии и с контрольного позитива. Один студийный босс сказал мне, что он показал на превью копию, где в одном месте появлялась белая надпись на черном фоне: «пропущенная сцена». Зрители посмеялись и продолжили просмотр. Я ответил, что, надеюсь, он не вернул сцену обратно, так как теперь уже очевидно — в ней нет необходимости.

И вот я сижу в первом классе с мягкими и удобными креслами, с передовым звуком и прекрасным проектором. Я специально прилетел сюда на первый показ фильма со студийным руководством. Обычно предпоказ со зрителями запланирован в тот же вечер или на следующий. В зале сидят: глава киностудии, иногда глава кинокомпании; вице-президент, отвечающий за производство, его помощник (чаще женщина), ее помощник (которого я никогда не встречал прежде); глава отдела дистрибуции с помощником; глава отдела маркетинга; человек, который будет делать трейлер; продюсеры и еще два-три человека, функции которых я никогда не узнаю. После нескольких натужных шуток гаснет свет. Показы почти всегда начинаются вовремя.

В конце воцаряется тишина. Глава киностудии или кинокомпании обычно говорит что-то вежливое и ободряющее. Никто не хочет критиковать на людях. Дистрибьютор, маркетолог и рекламщики быстро уезжают. Позже они передадут свои впечатления главе киностудии. Остальные перемещаются в конференц-зал. Здесь, скорее всего, уже стоят тарелка с сэндвичами, фрукты и бутылки с водой «Эвиан». Первым выступает глава киностудии. Затем комментарии высказываются по старшинству, пока очередь не дойдет до того,

кого я вообще никогда не видел. В зале царит замечательное единодушие с мнением главы киностудии. Никогда не слышал, чтобы кто-то не соглашался со студийным начальством.

Заметьте, я вовсе не считаю, что этот процесс — исключительная особенность кинокомпаний. Никогда не бывал на встречах на высшем уровне в General Motors, но готов поспорить, что они проходят в том же духе.

Пока ничего не решено окончательно. Все ждут вечернего превью со зрителями. Думаю, что предварительные показы полезны для определенных жанров. В комедии или, например, мелодраме зрители становятся частью фильма. Под этим я подразумеваю, что, если они не смеются над комедией или не взволнованы мелодрамой, с лентой что-то не так. В комедиях от длительности крупного плана актера может полностью зависеть, сработает шутка или нет. Но в том, что касается драмы, мне кажется, я разбираюсь лучше аудитории. Могу ошибаться. Может быть, я много о себе возомнил. Но я взялся за работу, чтобы воплотить идею. Если я допустил ошибки, то, чтобы их исправить, мне нужны возможности Ирвинга Тальберга: декорации, костюмы, актеры — все, чтобы переснять от 5 до 50% фильма. И, наконец, бывают такие картины, где мы ошибались во всем: от выбора идеи до воплощения сценария. Я сел в лужу, сценарист опростоволосился, а киностудия дала маху, вообще выделив на это деньги. И исправить уже ничего нельзя.

Водитель лимузина забрал меня, времени до предпоказа еще много. Просмотр запланирован на семь часов в пригороде, о котором я никогда не слышал. Я плохо знаком с калифорнийским движением, но все постоянно предупреждают меня о пробках. Мне всегда везет на дорогах, и я приезжаю в кино-театр за полчаса до начала.

К моменту моего прибытия уже выстроилась очередь. Людей набрали в основном из торговых центров: спрашивали, не хотят ли они посмотреть фильм с участием Дона Джонсона и Ребекки Де Морнэй, и выдавали краткую аннотацию. Представители исследовательской группы, проводящей превью, слоняются рядом.

В очереди представлены все демографические группы, в зависимости от ожидаемого рейтинга (то есть возрастного ограничения). Эта картина, безусловно, получит рейтинг R*, поэтому в очереди нет никого младше семнадцати. Официально выделяются следующие категории: мужчины 18–25, женщины 18–25, мужчины 26–35, женщины 26–35, мужчины 36–50, женщины 36–50, мужчины старше 50, женщины старше 50. Все очень политкорректно: несколько афроамериканцев, несколько латиноамериканцев, несколько американцев азиатского происхождения. Правда, я ни разу не встречал коренных американцев.

В фильме «На холостом ходу» главный продюсер нацелился исключительно на подростковую аудиторию, ведь звездой картины был потрясающий актер Ривер Феникс — кумир молодежи. И неважно, что это история о радикалах 60-х годов, которые пустились в бега из-за взрыва на территории кампуса. Никто из зрителей младше 25 лет даже не знал, что такие люди были. Сценарий Наоми Фонер был сложным, там рассматривались не только отношения мальчика с родителями, но и его родителей с их родителями. Но у продюсера звездный подросток, поэтому его мудрейшество решило, что это кино для тинейджеров.

* Рейтинг R в Американской киноассоциации означает, что лица до 17 лет могут смотреть этот фильм только в присутствии взрослого.

Очередь проходит в зал группами по 30 человек под надзором исследователей. Всего зрителей бывает от 450 до 500. Вокруг суетятся люди с блокнотами и карандашами. Я не совсем понимаю, чем они заняты. Эти люди работают на исследовательскую организацию.

Я приехал слишком рано, у меня есть время посмотреть на публику, толпящуюся у входа в кинотеатр. Независимо от возраста все они кажутся врагами. На них шорты, футболки и кроссовки. Женские прически выглядят так, словно их единственная цель — загородить обзор сидящему сзади. Маленькие старушки из домов престарелых в Шерман-Оуксе вперемежку с сорокалетними громилами, чьи пивные животы вываливаются из шортов. Я понимаю, что закипаю. До приезда сюда я просил водителя повозить меня по окрестностям, хотел почувствовать местную публику. Фасады домов и аккуратные газоны — все это, похоже, не имеет никакого отношения к идиотам, ожидающим в очереди.

Захожу в вестибюль. Запах пережаренных хот-догов, засушенного картофеля фри и попкорна сбивает с ног. Еда и сладости с большой тщательностью разложены на стойках. Всюду стоят игровые автоматы, занятые энергичными двенадцатилетними игроками.

Я вижу монтажера. Он приехал еще вчера вечером и сегодня утром вместе с киномехаником прокрутил фильм. Они проверили громкость звука и убедились, что проекторы исправны. Говорит, киномеханику фильм понравился. Мне немного полегчало. В такие минуты важна любая поддержка.

За 20 минут до начала фильма зал заполняется. Два задних ряда для сотрудников киностудии огорожены ленточкой. В центре зала забронировали два места для меня, хотя я пришел один. Люблю сидеть посредине. Так я лучше чувствую настроение аудитории.

Между тем, в фойе прибывает студийное начальство нижнего звена. И снова натужные шутки — обязательный ритуал. Последним, за 30 секунд до начала, приходит самый главный босс.

В зале стоит оглушительный шум. Зрители ждут уже 20 минут. Они успели поесть, выпить и сходить в туалет. Это люди весьма искушенные по части предпоказов. Они часто ходят на них. Некоторые пришли группой и сидят вместе. Часто они нарочно шумят и отпускают реплики, потому что знают — создатели фильма поблизости. Они наслаждаются моментом силы. Если картина хорошо пошла, затихают. В противном случае — берегись.

В семь часов или минутой позже представительный молодой человек проходит между рядами и встает перед экраном. Он вежливо благодарит зрителей за то, что они пришли. Если это рабочая копия, предупреждает о грязи и царапинах. Обычно он говорит о «незавершенной работе». Также он напоминает, насколько важно заполнить анкету, потому что кинематографисты хотят знать их реакцию. В этот момент они превращаются в кинокритиков и радуются тому, что их отзыв повлияет на окончательную версию фильма. В заключение он весело желает приятного просмотра и скрывается в проходе. Свет гаснет, фильм начинается.

Концовка — один из самых важных моментов в любой картине. Исследователи жаждут поймать зрителей прежде, чем те хлопнут дверьми. И поэтому очень часто в течение последних 30 секунд фильма лавина тел устремляется к выходу, в руках зажаты анкеты и маленькие карандаши. Эта толпа как-то распределяется по проходам. Финальный музыкальный аккорд, созданный специально для придания зрителю эмоционального заряда, никогда не звучит. Киномеханика заранее попросили включать свет и уменьшать звук за пять

секунд до окончания фильма, чтобы наш бойкий юноша мог воскликнуть из глубины зала: «Пожалуйста, оставайтесь на своих местах. Мы раздаем анкеты и были бы признательны, если бы вы заполнили их». «Бла-бла-бла», — как сказал бы Мэмет.

Я встаю первым и иду в вестибюль. Сотрудники теснятся в последнем ряду. Постепенно выходят зрители и отдают анкеты. Некоторые все еще сидят на местах, старательно пытаюсь выразить свои чувства.

Спустя десять минут или около того остается не больше двадцати человек. Это фокус-группа. Аналитики выбрали их заранее. Как вы догадываетесь, представлены все возрастные и социальные категории. Руководитель группы просит их подойти к двум первым рядам. Представители студии спускаются в четвертый ряд, чтобы услышать комментарии. И они начинают.

Руководитель группы всех благодарит и просит назвать свои имена. Затем начинается опрос, кто поставил фильму «отлично», «очень хорошо», «хорошо», «удовлетворительно», «плохо». На каждый вопрос они поднимают руки. За опросом следует обсуждение, что им понравилось в фильме и насколько сильно.

А затем задается главный вопрос: «Что вам не понравилось в фильме?» Иногда возникает неловкая пауза. Потом один человек что-то предлагает, за ним другой подает голос, и вот ленту начинают разделявать, как тушу в лавке мясника. Споры, пререкания, сильные личности берут верх. А тем, кому все понравилось, сказать нечего, и они молча сидят в сторонке.

Сотрудники киностудии впитывают каждое слово. Чуть ли не все их разговоры начинаются с фразы: «Знаете, фокус-группа это показала, а я сразу чувствовал, что тут слабое место».

И неважно, что на это указал всего один человек. Замечание будет расценено как исходящее от всей группы. Всякое мнение, даже самое дикое, имеет вес, и предложения о правках напрямую связаны с тем, что было услышано в ходе обсуждения от фокус-группы.

Мы перемещаемся в соседний ресторан. Но этому вечеру чего-то не хватает. Еще не пришли *цифры* — процентная доля аудитории, которая оценила картину как «отличную» и «очень хорошую». Так же, если не более, важен процент оценок «определенно рекомендовал бы этот фильм другим». Считается, что это явный признак «сарафанного радио» — главного ингредиента коммерческого успеха. Цифры определяют многое: дату выхода в прокат, количество кинотеатров и, самое главное, рекламный бюджет. Реклама стоит целое состояние как в печати, так и, в особенности, на телевидении. Через полчаса одного из менеджеров позовут к телефону, и он вернется с цифрами, написанными на салфетке.

На следующий день приходит отчет. Детализация поражает. Все зрительские анкеты подсчитаны и проанализированы. Вот список того, что мы узнали из опросников: отлично, очень хорошо, хорошо, удовлетворительно, плохо; определенно рекомендую, скорее порекомендую, скорее не порекомендую, не рекомендую; актерская игра: оценка каждого актера (включая роли второго плана), наиболее понравившийся актер, наименее понравившийся актер. Затем рубрика «Составляющие»: художественная постановка, сюжет, музыка, концовка, экшен, интрига, темп, саспенс. Дополнительные рубрики: развлекательность, интересные персонажи, разнообразие/оригинальность, хорошая игра, провисание действия. Напоследок «добровольные комментарии»: концовка (обратите внимание на повторы), непонятные места, затянутые части. Затем (понимаю, это кажется

бесконечным): наиболее понравившиеся сцены, наименее понравившиеся сцены. Каждая из этих рубрик разбивалась по категориям: мужчины младше 30, 30-летние, старше 30; женщины младше 30, 30-летние, старше 30; белые, не белые, черные, испаноязычные (тогда еще не было политкорректных наименований). И, наконец, заключительный статистический пустячок, выраженный в процентах качества: добрый или жестокий, скучный/занудный, «не мое кино», «слишком глупый/тупой», «ничего не понятно», «слишком жестокий».

Под напором этой лавины разговоры о том, что нужно исправить, изменить, сократить или переделать, становятся сюрреалистическими. Продюсер как-то спросил меня, можем ли мы вырезать все «наименее понравившиеся» сцены и оставить только «наиболее понравившиеся». При том, что некоторые комментарии опрошенных звучат просто непристойно: «он похож на педика» или «я бы ей вдул».

Я понятия не имею, какая связь между цифрами и возможным финансовым успехом фильма. Однажды я спросил Джо Фаррелла из Национальной исследовательской группы, которая проводит бóльшую часть такого рода опросов, нет ли у него какой-нибудь аналитики на основе всей этой столь важной информации. Практически все ведущие киностудии пользуются его услугами, так что к этому времени в его архиве должны быть данные по сотням фильмов. Но нет. Он сказал, что никакой аналитики не существует. На самом деле в начале официального отчета прописан отказ от ответственности (цитата): «Следует учитывать, что данные, полученные из опросов аудитории, не обязательно предсказывают успех кассовых сборов или конкурентоспособность фильма и не могут оценить размера потенциальной аудитории. Так как анкетирование предоставляет информацию о том, насколько картина удовлетворяет аудиторию, заинтересованную

в ее просмотре, результаты опроса нельзя использовать для оценки количества потенциальной аудитории, то есть он не может оценить уровень “желания посмотреть” на широком рынке кинозрителей (потребительские свойства)». Так зачем это нужно?

Очевидно, что фильмы — это не единственный продукт, требующий исследования целевой аудитории. Анкетирование заразило все сферы нашей национальной жизни. Но я не могу представить, что Роджер Эйлс* заканчивает доклад Джорджу Бушу или Рональду Рейгану словами: «Впрочем, я не могу вам сказать, как проголосуют люди».

Даже в политике, где к таким вещам, я уверен, подходят с особой тщательностью, потому что многое поставлено на карту, ошибки случаются постоянно. В выборной кампании 89-го почти все опросы по праймериз Демократической партии оказались неправильными. На последних выборах в Англии никто не ждал, что тори победят. В Израиле ни один опрос не показал и намек на победу Партии труда. Фактически ее оппонент, «Ликуд», должен был, хотя и с трудом, но выиграть выборы. Когда я пытаюсь соединить эти методы анкетирования с чем-то столь эфемерным, как общественный вкус, все рассыпается на части.

Возможно, некоторым картинам помогли правки, сделанные в результате таких опросов. Не знаю, может быть, мистер Фаррелл мне чего-то недосказал. Довольно часто уже после внесенных изменений вновь устраивается предварительный показ. Цифры могут пойти вверх, или вниз, или остаться на месте. Но мне интересно, сколько картин было загублено? Сколько фильмов прошло через правки, продиктованные

* Роджер Эйлс — основатель и экс-глава Fox News, также работал медиаконсультантом у трех президентов США — Ричарда Никсона, Рональда Рейгана и Джорджа Буша. *Прим. перев.*

«опросами аудитории», и потеряли качество и индивидуальность, которые в них были? Мы никогда не узнаем.

В конце концов, так работать просто невозможно. Зачем вообще ждать, когда снимут фильм и потратят все деньги? Почему не начать с анкетирования сценария, прочитанного фокусной группой? Почему не проголосовать за актеров? Как насчет отснятых дублей? После просмотра материалов к пяти или десяти фильмам они могли бы говорить мне, какие дубли взять в работу. Или показ чернового монтажа? Хотя что это я — некоторые киностудии уже их устраивают.

Я пробовал изменить свое отношение. Ведь большинство руководителей киностудии не идиоты. Возможно, есть то, чему я мог бы научиться с помощью этих методов. За последние несколько лет по результатам превью я изменил фильмы «Власть», «На следующее утро», «Семейное дело», «Чужая среди нас», «Виновен вне подозрений». До этого я никогда не устраивал предпоказы, за исключением ленты «Телесеть». Мы сделали его, чтобы понять, работают ли шутки. Зрители смеялись в нужных местах. Не считая незначительных сокращений, мы оставили все как было. Больше ни для какого фильма, успешного у критиков и/или у зрителей, я не устраивал превью. Но буду честен. Для своих провальных картин я тоже предпоказы не делал. Соответственно, не мог исправить слабые места, которые они выявили бы. В погоне за хитом я делал правки после долгих разговоров с руководителями студии, которые тщательнейшим образом анализировали результаты анкетирования фокус-группы. Я пытался. Не сработало. Может быть, дело во мне. Возможно, некоторые фильмы уже ничто не спасло бы. Не знаю.

Почти всегда исправления касаются концовки. Если фильм не произвел того впечатления, на которое рассчитывали,

практически все ищут решение в альтернативном финале. Главным образом потому, что это помогло «Роковому влечению» Эдриана Лайна. Мне говорили, что в первоначальном варианте Гленн Клоуз покончила с собой. После неудачных результатов превью сняли другой финал, в котором Энн Арчер застрелила Гленн Клоуз. Оценки взлетели вверх, а картина стала большим кассовым хитом. Но в большинстве случаев изменение финала не помогает, потому что сами ленты не слишком хороши. Без продажи дополнительных прав фильма теряют деньги. Коммерческий успех напрямую не зависит от того, хорошая картина или плохая. Хорошие картины становятся хитами. Или проваливаются в прокате. Плохие фильмы могут принести как доход, так и убыток. Дело в том, что никто толком не знает почему. Если бы кто-то знал, он был бы кум королю и обладал бы полной творческой свободой. Благодаря какому-то невероятному дару это знал Уолт Дисней.

Сегодня, кажется, знает Стивен Спилберг. Говорю это без задней мысли. Я считаю Спилберга блестящим режиссером. «Инопланетянин» — превосходная картина, а «Список Шиндлера» — великая, на мой взгляд. И хотя только эти двое, кажется, последовательно выпускали хиты, но даже Спилберг не может по умолчанию делать все, что захочет. Возможно, именно поэтому он запускает собственную кинокомпанию*. И даже для Диснея настали тяжелые времена, когда UPA** вышла на сцену с новым стилем анимации. На фоне недолговечного успеха «Джеральда Макбоинг-Боинга» и «Мистера

* В 1994 году Спилберг вместе с Джеффри Катценбергом и Дэвидом Геффеном основал кинокомпанию DreamWorks. *Прим. перев.*

** United Productions of America (UPA) — американская студия анимации, занимавшая сильные позиции на рынке с 1940-х до 1970-х годов. *Прим. перев.*

Магу» продукция Диснея выглядела старомодной. Для спасения студии было принято решение создать программу на телевидении.

О чем, собственно, речь? Да о той форме искусства, благодаря которой появились такие фильмы, как «Страсти Жанны д'Арк», «Ноль за поведение», «Крестный отец I-II», «Белый шейх», «Причастие». Речь о фильмах «Додсворт» и «Лучшие годы нашей жизни». Или «Загородная прогулка», «Каникулы господина Юло», «Список Шиндлера», «Алчность», «Генерал», «Амаркорд» и «Восемь с половиной». «Поющие под дождем», «Дамбо», «Похитители велосипедов», «Гроздь гнева», «В джазе только девушки», «Гражданин Кейн» и «Нетерпимость». «Рим — открытый город», «Ран», «Враг общества» и «Касабланка». «Мальтийский сокол», «Сказки туманной луны после дождя», «Расёмон», «Фанни и Александр». Продолжать? Много ли еще можно добавить? Как примирить искусство и гигантскую денежную машину, без которой в современной Америке невозможно снять даже маленький фильм? Я не знаю.

На этом противоречия не заканчиваются. Когда-то я сделал картину под названием «Холм». Хорошая работа. История про британский тюремный лагерь во время Второй мировой войны, где содержались английские солдаты, которые ушли в самоволку, или попались, продавая товары на черном рынке, или совершили другие преступления, находясь на службе. Место действия — тюрьма в североафриканской пустыне. Жесткое, тяжелое кино, не выходящее за пределы лагеря, за исключением короткой сцены в кафе и второстепенного эпизода в спальне коменданта. Это была самая физически тяжелая картина из всех когда-либо снятых мною. К финалу я был опустошен.

После окончания столь сурового испытания я зашел в офис дистрибьютора, чтобы посмотреть премьерный постер.

На нем во весь лист был изображен Шон Коннери — рот перекошен в яростном крике. Над головой в белом «облаке мыслей», какие рисуют в комиксах, женщина исполняет танец живота. Не спрашивайте меня почему. Он что, злился на танцовщицу? Но это еще не все. Слоган в верхней части постера большими белыми буквами гласил: «Выкуси, мистер!» Я не верил своим глазам. Даже если бы тут была хоть какая-то связь с фильмом (а ее не было), смысл отсутствовал полностью. Вопиющее безумие.

В тот вечер за ужином я буквально расплакался. Жена спросила, что случилось. Я сказал, что слишком устал сражаться. Бился за сценарий, за правильный выбор актеров, затем с жарой пустыни, истощением, британскими правилами в отношении массовой культуры. Я чувствовал себя как Маргарет Бут, которая боролась со мной из-за этой самой картины. А теперь я сам сражаюсь с идиотской рекламой.

Борьба — этого в работе режиссера с избытком. Когда последний раз я видел хороший рекламный постер? Возможно, это был плакат для «Охоты за “Красным Октябрем”» около пяти лет назад. Конечно, реклама кино скучна и банальна по сравнению с другими направлениями бизнеса: зубная паста Colgate не потерпит такого, тем более IBM или Ford. В трейлерах, которые показывают кинотеатры (важнейший элемент, отвечающий за категорию «хочу посмотреть»), все те же женские груди, поцелуи и взрывы, на которые мы глазели неделю назад. Постеры на фасадах кинотеатров, пресса и телевизионный рекламный тур, когда сотни людей слетаются на кофе и дэниш с кинозвездами и режиссерами, интервью «за кулисами» на кабельном ТВ — все это равносильно одурманивающей тупости, от которой у меня болят зубы.

А сколько денег на это все потрачено, мама дорогая! Кстати, реклама на телевидении, постеры, печатная реклама, даже

название фильма тоже проверяются исследованиями аудитории, которая, конечно же, поделена на демографические группы. Так почему же, несмотря на бесконечные тестирования, большинство лент так плохо стартуют в прокате? Если каждый анонс был опробован, то по крайней мере день премьеры должен быть коммерчески удачным, прежде чем пойдет волна сарафанного радио. Но большинство картин в первый день приносят очень слабые сборы.

Вдобавок к опросам, определяющим дистрибуцию фильма, некоторые студийные боссы сняли с себя ответственность еще в одной сфере. Одна компания, насколько мне известно, не давала зеленый свет картине, если в ней не было звезды величины Тома Круза. Это повлекло за собой следующее: во-первых, зарплаты кинозвезд взлетели до небес. А если крупные звезды получают по \$10–12 миллионов за фильм, то и у актеров на вторых ролях зарплаты увеличиваются пропорционально. \$2–3 миллиона теперь не редкость для актера, который когда-то получал \$750 000. Средняя стоимость фильма поднялась до \$25 миллионов и продолжает расти. Второе следствие заключается в том, что агентства, представляющие звезд, автоматически получают больше власти. В результате агенты составляют список требований. В него обычно входят актер или актриса в пару звезде, а также режиссер; разумеется, они работают с тем же агентством. В этом нет ничего нового. Много лет назад, прежде чем купить Universal Pictures, МСА было самым могущественным агентством на рынке. Среди его клиентов — Марлон Брандо и Монтгомери Клифт. Когда оба отчаянно хотели сняться в «Молодых львах», МСА протащило в картину другого своего клиента — Дина Мартина. Хотя он был достаточно знаменит, едва ли он мог сравниться с двумя другими. Но хочешь заполучить Брандо — возьми и Мартина.

Справедливости ради отмечу, что были и другие компании, которые давали зеленый свет картине строго на основе сценария и бюджета. Затем они приглашали лучших из тех знаменитостей, которых могли себе позволить. В целом они часто были успешнее киностудий, которые делали ставку на больших звезд.

И все же в работе с известными артистами есть свои плюсы, потому что их присутствие значительно повышает стоимость дополнительных прав, о которых я уже говорил. С другой стороны, если в съемках участвует суперзвезда, бюджет картины увеличивается до невероятных размеров, и не только из-за зарплаты. Прекрасный популярный актер, с которым я работал, но чьи картины никогда не были особенно успешны, попросил некоторые бонусы, которые обошлись в \$320 000 сверх бюджета. Он получил их. Это большие деньги, которые никак не отразились на экране. Картина должна собрать в прокате около \$1,2 миллиона, чтобы отбить эти \$320 000. Деньги распределяются примерно так: студия получает \$600 000 от общей кассы, владельцы кинотеатра — остальные \$600 000. Печатная продукция и реклама нынче такие дорогие, что часто обходятся в ту же сумму, что и сам фильм. Теперь \$600 000 делим надвое. Вот чего стоили лимузины этой небольшой звезды, его секретарь, повар, трейлер, гример, парикмахер и костюмер. С крупными звездами такие бонусы могут вырасти в два-три раза. Шерри Лансинг* подарила звезде, режиссеру и продюсеру картины «Фирма» по автомобилю «Мерседес-Бенц» (модель стоимостью \$100 000) после того, как лента собрала огромную кассу. Причина, с ее слов, была в том, что «они все усердно

* Шерри Лансинг — американская продюсер, а также в прошлом актриса и руководитель студии Paramount Pictures. *Прим. перев.*

работали». Уверен, что так и было. При этом гонорар Тома Круза составил примерно \$12 миллионов, а Сидни Поллака — \$5 или \$6 миллионов. Я не знаю, сколько заработал продюсер, но точно можно сказать, что его труд был оплачен адекватно. Если бы я был акционером, я пришел бы в ярость из-за каждого потерянного пенни моих дивидендов. Я упоминаю все это, потому что главы киностудий живут очень хорошей жизнью. Их зарплаты варьируются от \$1,5 миллиона до \$3 миллионов в год плюс опционы и первоклассные условия: корпоративный самолет, роскошные номера в отелях, «Конкорд» до Европы, если корпоративный занят; лимузины и другие гламурные вещи, о которых мы читаем в колонках светской хроники. Если вначале решение о запуске фильма в производство зависит от желания крупных звезд участвовать и если по завершении работы над фильмом все решения по прокату, дистрибуции и рекламе основываются на отчетах исследовательских групп, за что эти руководители действительно несут ответственность? Самые важные решения были приняты за них.

Более того, насколько мне известно, ни один глава студии никогда не умирал в бедности. А вот многие писатели, актеры и режиссеры, в том числе Дэвид Гриффит, заканчивали жизнь без денег.

Благодаря дополнительным правам и ожидаемому буму проката видеокассет для домашнего просмотра фильмы как часть информационного потока тотчас стали международным и огромным корпоративным активом Америки. Один из самых прибыльных продуктов нашего экспорта, они в высшей степени положительно влияют на состояние платежного баланса США. Теперь это — часть мировой экономики.

Будем надеяться, что растущий спрос на кино пойдет на пользу независимому производству и созданию нишевых

фильмов для меньшей, но все еще платежеспособной аудитории. Уже сейчас английская кинопродукция возрождается после полного упадка. «Моя прекрасная прачечная», «Моя левая нога», «Во имя отца», «Говардс-Энд», «На исходе дня», «Генри V» собрали отличную кассу относительно затраченных средств и вдобавок оказались прекрасными фильмами. Новые дистрибьюторские компании Miramax, Fine Line, Savoy, Gramercy пытаются утвердиться путем финансирования и приобретения прав на распространение качественного кино. Они были столь успешны, что в 1993 году крупные киностудии присоединились к гонке за качеством. Фильм «На исходе дня» снят студией Columbia Pictures, а «Список Шиндлера» — Universal. «Филадельфия» — Tri-Star, «Шесть степеней отчуждения» — MGM. «Во имя отца» распространяла студия Universal; «Век невинности» финансировала и распространяла Columbia Pictures.

Полагаю, эта тенденция должна внушать оптимизм. Но в действительности это не так. Я уже видел подобные причуды. При малейшем успехе небольшие компании стремятся к расширению. Это означает, что они хотят показывать свои фильмы в большем количестве кинотеатров. А это, в свою очередь, означает, что им нужно пойти к крупным компаниям. Студия Miramax уже заключила соглашение с Buena Vista, которая принадлежит Disney. И чем крупнее они становятся, тем сильнее увеличиваются их расходы. И в этот момент рискнут ли они еще раз снять «Прощай, моя наложница»? Надеюсь, да. Однако послужной список независимых компаний не обнадеживает. Какое-то время назад DDL (Дино Де Лаурентис), Vestron, Lorimar, Corsair, Carolco и Cannon попытались утвердиться в качестве независимых кинокомпаний. Все они исчезли или были поглощены крупными студиями.

Потребность в большем количестве фильмов для растущих сетей кабельного телевидения сулит в будущем больше выбора, производства, места для новых талантов. Но произойдет ли это когда-нибудь? Не думаю. Убывающее под натиском новых кабельных каналов могущество вещательных сетей ABC, CBS и NBC пока еще нигде не привело к появлению более качественных ТВ-программ. Несмотря на исключения вроде продукции HBO и Turner Broadcasting, общая масса контента кабельного и общественного телевидения все больше вязнет в безвкусице, как нога в грязи. Что касается «образовательных» каналов: сколько раз в неделю вы готовы смотреть на оцелотов, вылизывающих своих детенышей?

На логотипе MGM с ревущим львом есть девиз *Ars Gratia Artis* («Искусство ради искусства»). Здесь видится двойная ирония. Во-первых, искусству приходится делать деньги. А во-вторых — удовлетворять Национальную исследовательскую группу.

Фильмы стали жизненно необходимой частью огромных финансовых империй. И, похоже, эта тенденция со временем будет только расти. Но что же такого в этих картинах, которые заставляют *New York Times* каждый вторник публиковать список из десяти самых кассовых фильмов недели? А теперь еще *New York Daily News* и *New York Post* решили публиковать ту же информацию на день раньше. Почему Каннский фестиваль — не более чем разрекламированный кинорынок — заставляет весь мир следить за вечеринкой в честь Шварценеггера или Сталлоне стоимостью в четверть миллиона? Зачем я целый год катаюсь с одного фестиваля на другой, начиная с Дели в январе и заканчивая Гаваной в декабре? Дело не только в деньгах.

Слияния, происходящие на информационной магистрали*, будь то Sony или Matsushita**, инвестирующие в программное обеспечение, представляют собой гораздо более крупные финансовые империи, чем какой-то фильм, собирающий в прокате \$100 миллионов. Я думаю, потому, что кино — единственная форма искусства, использующая живых людей, чтобы запечатлеть нечто в буквальном смысле большее, чем сама жизнь. Это недоступно ни литературе, ни другим формам искусства, насколько я могу судить. Обратите внимание на ключевые слова: форма искусства.

Итак, кино — это искусство. Я считаю, что никакое количество самых кассовых фильмов не привлекло бы столько внимания к кино, если бы не творчество Марселя Карне, Кинга Видора, Федерико Феллини, Луиса Бунюэля, Фреда Циннеманна, Билли Уайлдера, Карла Дрейера, Жан-Люка Годара, Роберта Олтмена, Дэвида Лина, Джорджа Кьюкора, Уильяма Уэллмана, Престона Стёрджеса, Ясудзиро Одзу, Кэрола Рида, Джона Хьюстона, Сатъяджита Рая, Орсона Уэллса, Жана Ренуара, Роберто Росселлини, Джона Форда, Уильяма Уайлера, Витторио Де Сики, Мартина Скорсезе, Ингмара Бергмана, Акиры Кurosавы, Фрэнсиса Копполы, Элиа Казана, Микеланджело Антониони, Жана Виго, Фрэнка Капры, Бернардо Бертолуччи, Эрнста Любича, Бастера Китона, Стивена Спилберга и многих других.

Эти люди создали новую форму искусства и задали ей два основных направления. В то время, когда «Бэтмен возвращается» собирает \$40 миллионов за выходные, фильм

* Информационная магистраль — термин, популярный в 90-е годы. Обозначал революционное развитие информационных сетей, в частности интернета. Введен Альбертом Гором. *Прим. перев.*

** Matsushita — так называлась корпорация Panasonic до 2008 года.

«Моя собачья жизнь» заставляет смеяться и плакать 420 человек в маленьком кинотеатре. То внимание, которое привлекает кинематограф, напрямую связано с качеством лент. И именно те картины, которые можно назвать произведениями искусства, вызывают этот интерес к кино, даже если они нечасто попадают в десятку кассовых хитов.

Моя работа — заботиться о каждом кадре в каждом моем фильме и нести за них ответственность. Знаю, что в любом уголке мира найдутся молодые люди, которые откладывают деньги или занимают у родных, чтобы купить свою первую камеру и снять первые ученические фильмы. Некоторые мечтают прославиться и разбогатеть. Но есть те, кто хочет понять нечто важное и сказать себе и всем, готовым слушать: «Вот что меня волнует». Те, кто хочет снимать хорошее кино.

РИСОВАНИЕ И ХЭНДМЕЙД
ИСКУССТВО
КИНО И ФОТО
КРЕАТИВ
ДИЗАЙН И РЕКЛАМА
ВДОХНОВЕНИЕ

МИФ Творчество

Все творческие книги
на одной странице:
mif.to/creative

Подписывайтесь
на полезную рассылку:
книги, скидки
и подарки
mif.to/cr-letter

#mifcreative    

Научно-популярное издание

Сидни Люмет

Как делается кино

Главный редактор *Артем Степанов*

Руководитель направления *Вера Ежкина*

Ответственный редактор *Мария Красовская*

Редактор *Елизавета Цыганкова*

Арт-директор *Мария Красовская*

Дизайн обложки *Мария Белянинова (Дизайн-студия
«12 космонавтов»)*

Верстка *Вячеслав Лукьяненко*

Корректоры *Ярослава Терещенкова, Антон Снятковский*

Потрясающая книга. Живой учебник режиссуры, в котором нет ни грамма нравоучительности. Бездна юмора и самоиронии. Острый слог и глубокие мысли, высказанные так, что будут понятны и ребенку. А главное, американский ответ на европейский вопрос о том, что такое «авторское кино» и есть ли у фильма в принципе один автор. Хотя жизнь и карьера создателя «12 разгневанных мужчин» и «Собачьего полудня» вполне могла бы служить таким ответом.

Антон Долин, кинокритик

Все зависит от режиссуры. Это доказал Сидни Люмет, сняв за 19 дней в замкнутом пространстве на одних лишь крупных планах свой дебютный фильм — судебную драму «12 разгневанных мужчин». Книга «Как делается кино», которая стала, пожалуй, самым важным и самым интересным произведением позднего Люмета, еще раз подтверждает эту мысль.

Станислав Дединский, старший редактор сайта «КиноПоиск», научный сотрудник НИИ киноискусства при ВГИК им. С. А. Герасимова

«Как делается кино» — не просто ознакомление с приемами и мыслями режиссера топ-класса в Голливуде, а увлекательнейшее путешествие в интимный мир кинематографа Люмета. Это наблюдение с расстояния вытянутой руки за работой классика, которую он описывает во всех подробностях и с дружеской прямотой.

Алексей Бажин, основатель компании «Иноекино»

#какделаетсякино

Дизайн обложки: дизайн-студия «12 Космонавтов», Мария Белянинова

ISBN 978-5-00117-608-4



9 785001 176084 >

издательство
МАНН, ИВАНОВ И ФЕРБЕР

Максимально полезные книги
на сайте **mann-ivanov-ferber.ru**



facebook.com/miftvorchestvo



vk.com/miftvorchestvo



instagram.com/miftvorchestvo