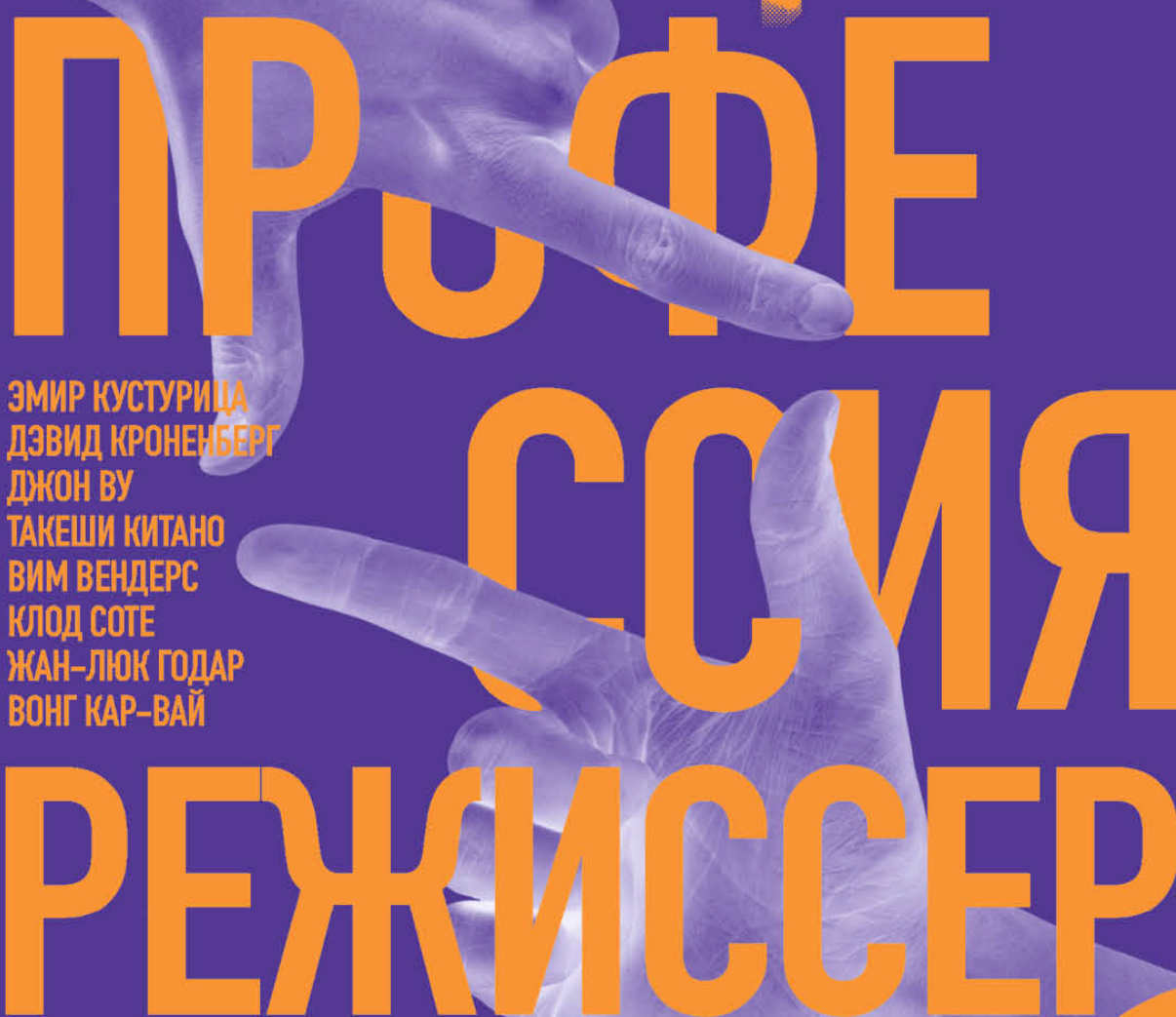


ЛОРАН ТИРАР

ВУДИ АЛЛЕН
БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ
МАРТИН СКОРСЕЗЕ
ТИМ БЁРТОН
ДЭВИД ЛИНЧ
ОЛИВЕР СТОУН
БРАТЬЯ КОЗН
ЛАРС ФОН ТРИЕР



ПРОФЕ
ССОР
РЕЖИССЕР

ЭМИР КУСТУРИЦА
ДЭВИД КРОНЕНБЕРГ
ДЖОН ВУ
ТАКЕШИ КИТАНО
ВИМ ВЕНДЕРС
КЛОД СОТЕ
ЖАН-ЛЮК ГОДАР
ВОНГ КАР-ВАЙ



ЧАСТНЫЕ УРОКИ
ОТ ВЕЛИКИХ РЕЖИССЕРОВ

 БОМБОРА
ИЗДАТЕЛЬСТВО

Мастер сцены

Лоран Тирар

**Профессия режиссер. Частные
уроки от великих режиссеров**

«ЭКСМО»

2002

УДК 791.44.071.1
ББК 85.374(3)

Тирар Л.

Профессия режиссер. Частные уроки от великих режиссеров /
Л. Тирар — «Эксмо», 2002 — (Мастер сцены)

ISBN 978-5-04-165924-0

Профессиональные режиссеры годами оттачивают свое мастерство, ищут идеальную форму и изобретают свои уникальные способы работы над фильмом. Экспериментируя, они находят свои неповторимые методы взаимодействия с актерами, познают все тонкости работы на съемочной площадке и придумывают новые лайфхаки для работы над сценарием. Лоран Тирар — известный киножурналист, сценарист и режиссер, дважды номинант на премию Сезар — поговорил с самыми успешными режиссерами современности, среди которых Вуди Аллен, Мартин Скорсезе, Ларс фон Триер и Такеши Китано. Он узнал их профессиональные секреты и собрал в своей книге «Профессия режиссер. Частные уроки от великих режиссеров».

УДК 791.44.071.1

ББК 85.374(3)

ISBN 978-5-04-165924-0

© Тирар Л., 2002

© Эксмо, 2002

Содержание

Предисловие	6
Благодарности	10
Первопроходцы	11
Джон Бурмен	12
Сидни Поллак	17
Конец ознакомительного фрагмента.	18

Лоран Тирар

Профессия режиссер

Частные уроки от великих режиссеров

MOVIEMAKERS' MASTER CLASS: Private Lessons from the World's Foremost Directors
By Laurent Tirard

Copyright © 2002 by Laurent Tirard Published by arrangement with Faber and Faber, Inc., an affiliate of Farrar, Straus and Giroux, New York.

© Морозова Ю. Л., перевод на русский язык, 2017

© Copyright © 2002 by Laurent Tirard

© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2022

* * *



Бену Симсу – учителю, который стал мне другом, наставником и даже в каком-то смысле вторым отцом. Моему деду, журналисту Альберту Десмедту, который мечтал, чтобы я пошел по его стопам, и который так и не увидел, как сбылась его мечта. И конечно, всем режиссерам, которые как пугали, так и вдохновляли меня все эти годы.

Многие из них попали в эту книгу. Остальных спешу успокоить: я про них не забыл.

Предисловие



В декабре 1995 года редакция журнала Studio поручила мне провести интервью с молодым режиссером по имени Джеймс Грэй, чей фильм «Маленькая Одесса» (Little Odessa, 1994) меня очень впечатлил. Поначалу немногословный, в процессе Грэй разговорился и активно жестикулировал. Тот час, что он мне нехотя выделил на беседу, превратился в трех- или даже четырехчасовой обед. В конце я спросил его, над чем он сейчас работает. Он ответил, что неспеша пишет сценарий для одного фильма («Ярды» (The Yards, 2000), который он снимет пятью годами позднее), а в основном занимается тем, что преподает мастерство первокурсникам Калифорнийского университета. Честно говоря, я им очень позавидовал. Восемью годами ранее я поступил на первый курс киношколы Нью-Йоркского университета и наивно полагал, что некоторые известные ее выпускники (Мартин Скорсезе, Оливер Стоун или Джоэл Коэн) явятся к нам в аудиторию собственной персоной и будут преподавать азы киномастерства или хотя бы прочтут парочку лекций. Конечно, этого так и не случилось. Нет, у нас были прекрасные учителя, которым я по сей день благодарен за поддержку и вдохновение. И все же в тот момент меня распирало от обиды: почему не мне, а каким-то зеленым первокурсникам-счастливчикам преподает сам Джеймс Грэй?

По возвращении домой после интервью мне в голову пришла безумная идея: а почему бы не попроситься к нему на лекции, посещать их в течение всего семестра и конспектировать, чтобы потом издать эти конспекты в журнале? Более чем уверен, Джеймс пошел бы на это, но руководство журнала (вполне разумно) этот проект завернуло. Однако мысль засела в мозгу.

Нужно пояснить, что в то время я безуспешно пытался сменить сферу профессиональной деятельности. Я и не думал тогда становиться журналистом и мечтал создавать фильмы. Естественно, едва окончив университет, я рванул в Голливуд, уверенный, что крупные студии вскоре начнут умолять меня снять их новый блокбастер. Надо ли говорить, что в итоге я умолял взять меня в проект и был счастлив получить небольшую подработку диктором. Большинство сценариев, с которыми я работал, были ужасны. А те, что были сделаны хорошо, открывали мне глаза на то, насколько далек я от того, чтобы снять качественный фильм. Я еще не созрел – или у меня вовсе не было таланта. Однако отметем на время эти мысли в сторону.

Мои иллюзии таяли на глазах. Однажды я встретил одного из редакторов журнала Studio, ведущего французского публициста, который предложил мне поработать критиком. Перспектива получать деньги за просмотр фильмов была соблазнительной, но я колебался. Мои родители, чтобы приободрить меня (как они считали), говорили: если ты не сможешь стать режиссером, то ты как минимум сможешь стать критиком. И хотя мне хотелось сделать такой крутой вираж на пути к своей мечте, мне до смерти не хотелось застрять в этом профессиональном тупике. Однако в итоге я согласился на эту работу – и она обернулась для меня тем, о чем я даже не мог мечтать: я научился смотреть фильмы и анализировать увиденное, а также смог

четко понимать, что мне в них нравится, а что нет. И самое главное, я брал интервью у тех людей, о встрече с которыми даже не мог и помыслить.

И все же в душе я оставался человеком, который создает фильмы. После нескольких лет просмотров что-то внутри меня щелкнуло: настало время самому снять что-то стоящее.

Что сказать? Мне было до ужаса страшно бросать постоянную работу, чтобы затевать что-то туманное – во всяком случае, именно таким казался мне мир независимого кинопроизводства. Я просто окаменел. Прошло десять лет с того момента, когда я снял собственный короткий фильм. Учеба в киношколе была так давно, мне отчаянно не хватало поддержки и уверенности моих наставников. Нужно было освежить знания, найти учителя, который снова обучил бы меня основам. В этом свете интервью с Грэмем, на которое меня послали, стало подарком небес.

Сложившаяся ситуация казалась мне практически идеальной: именно сейчас я мог освежить и даже полностью изменить свое видение кинематографа. До этого момента я всегда оценивал свою работу с точки зрения журналиста. И тут я понял: можно смотреть на нее как режиссер. Вместо того чтобы задавать корифеям дурацкие вопросы, которые им задавали сотни раз («Каково вам было работать с этой актрисой?», «В жизни она такая же, как и на экране?»), почему бы не спросить их о более прагматичных вещах? Например, почему они решили поставить камеру для этого кадра именно на это место? С одной стороны, простой вопрос, но с другой – ключевой.

Так я решил создать серию интервью под общим названием «Уроки синемаатографа» и убедил редакторов Studio дать мне шанс. Меня немного пугало, что читатели журнала, которые всегда покупали его ради гляцевых фотографий, кадров из фильмов и длинных интервью со звездами, найдут новый формат слишком сложным и непонятным. К счастью, я был настолько поглощен проектом и так рьяно взялся за его исполнение, что постепенно все сомнения отошли на второй план. Я приступил к разработке пула из примерно 20 базовых вопросов, которые можно было бы задать различным талантливым режиссерам. Среди тем были как экзистенциальные («Вы снимаете фильм, чтобы передать какую-то конкретную идею или это ваша попытка найти способ самовыражения?»), так и чисто прагматические («Как вы выбираете ракурс?»).

У меня было искушение задавать разным режиссерам разные вопросы, чтобы сделать интервью с каждым из них более самобытным. Но я понял, что это было бы большой ошибкой. Напротив, стало очевидно, что именно одинаковые вопросы помогут понять читателю, что сотни режиссеров имеют сотни собственных уловок, которые сделают один и тот же фильм разным. Главный урок этой серии бесед заключался в том, что у каждого свой уникальный подход к фильмопроизводству. Молодой режиссер может любить визуализацию Ларса фон Триера, но ему больше по душе то, как Вуди Аллен работает с актерами. Можно использовать в работе оба подхода и получить новый, свой собственный уникальный стиль.

Я стремился максимально беспристрастно выбирать режиссеров для беседы: сразу отказавшись от личных предпочтений, я понял, что есть мастера, чьи работы и опыт делают их моими потенциальными «жертвами» – так сформировался список из более чем 70 имен. Труднее всего было уговорить их выделить мне немного времени в их сверхплотных графиках. По большому счету, единственная возможность задать режиссеру вопросы в спокойной обстановке у журналиста есть, только когда постановщик рекламирует свой новый фильм. Поэтому, если вы удивились тому, что в этой книге я представил только 21 режиссера вместо 70 из моего списка, отвечу: это просто самые первые, с кем я смог побеседовать. Первые из тех, кто приезжал в Париж со своими новыми работами.

Графики рекламных кампаний плотные: редко когда мне удавалось заполучить более одного часа на беседу, хотя иной раз удавалось урвать пару часов. Временные рамки удручали. Однако великие велики во всем: им хватало и 10 вопросов, чтобы раскрыть свои секреты, –

они отвечали быстро, четко и по делу. Например, с Вуди Алленом мы и вовсе уложились в 30 минут. Он отвечал так ясно, что я невольно подумал: а не видел ли он вопросы заранее? Я практически ничего не убрал из его интервью, так что вы можете по достоинству оценить, насколько он аккуратный и педантичный человек.

Читатели Studio сразу оценили идею с интервью, о чем не ленились писать в редакцию. Вопреки моим страхам, что эта идея достаточно специфична, стало очевидно: эти мастер-классы пришлись по душе среднему читателю, который хотел знать больше о том, как великие снимают свои фильмы. Думаю, даже сама форма подачи пришлась им по вкусу. Для пуриста – или серьезного студента киношколы – сама идея описать мастерство именитого режиссера менее чем на 500 страницах звучит дико. Однако у простых смертных вроде меня часто просто нет времени читать талмуды о каждом режиссере, который кажется нам интересным.

Режиссерам интервью тоже нравились. Они были счастливы отвлечься от рутины промоушена, чтобы обсудить собственное творчество. Некоторые шутили, что я краду их секреты, но все же исправно продолжали отвечать на вопросы и с удовольствием визировали отредактированный материал, который я предлагал им в итоге. Никто из режиссеров не остался разочарованным – кроме одного (пусть имя останется тайной), который славится своим диким нравом, но при этом умудрился уснуть во время беседы! Пробудившись, он начал отвечать настолько не впопад и не по теме, что мне пришлось переработать весь текст.

С двумя людьми из моего списка мне побеседовать не удалось. Первый – Сэмюэл Фуллер, который жил в Париже несколько лет, прежде чем переехать в Лос-Анджелес, где он и умер в 1997-м; а второй, по иронии судьбы, Джеймс Грэй, который, конечно же, был в первой десятке как вдохновитель всего проекта. Как раз, когда в 2000 году он приехал во Францию представлять «Ярды» на Каннском кинофестивале (Festival de Cannes), я, увы, находился в другом месте и встретиться с ним так и не смог. Что было для меня самым ценным во всем проекте? На ум сразу приходят два момента. Первый – когда Жан-Пьер Жёне сказал мне, что прочел интервью Дэвида Линча и применил несколько его советов на практике во время съемок фильма «Чужой 4: Воскрешение» (Alien: Resurrection, 1997). Второй – когда Тим Бёртон задал мне пророческий вопрос: «А вы не собираетесь сделать из всего этого книгу?» Странно, но до этого вопроса мысль сделать книгу даже не приходила мне в голову (возможно, потому, что, как я уже говорил, читатель из меня никакой). Честно говоря, я так и не открыл ни одной книги по теории фильма из тех, что нам велели прочесть в киношколе. И вместе с тем идея собрать книгу из интервью показалась мне очень заманчивой. Но как она будет выглядеть? Я плохо себе это представлял.

Спустя несколько месяцев после беседы с Тимом Бёртоном я был приглашен на Авиньонский кинофестиваль (Avignon-New-York Film Festival) его основателем и продюсером техасцем Джерри Рудсом, который много лет занимался проблемой объединения традиций французского и американского кино. Если вы ничего не слышали об этом фестивале, то лишь потому, что те, кто там побывал, настолько его полюбили, что не хотят делиться открытием с другими. Городок, где он проводится, очарователен, обстановка семейная, фильмы отличные, а благодаря неугомонному Джерри сюда приезжают только лучшие из лучших. И вот там в один из ленивых, солнечных, наполненных прекрасным французским вином дней я спросил Джерри, чем он занимается в остальное время. Можно ли представить себе большую удачу: он ответил, что сотрудничает с агентством Fifi Osgard в Нью-Йорке и ищет интересные работы о фильмах, которые можно было бы опубликовать. Именно благодаря ему и этому агентству мои интервью превратились в книгу, которую оплатило и любезно опубликовало издательство Faber and Faber, Inc.

Немного отступлю от темы и объясню, что на фестиваль в Авиньоне я приехал показывать свой собственный короткометражный фильм. Со временем их стало значительно больше. Не подумайте, что я хвастаюсь, это скорее попытка доказать, что все проведенные с режиссе-

рами интервью повлияли на мое творчество самым положительным образом и исполнили в итоге мечту самому стать режиссером.

Во-первых, для меня стало очевидно, что существует множество различных способов снимать. Каждый может делать это в свойственной именно ему манере – и все именно так и поступают. Все, что нужно, это точка зрения, инстинкт и решительность. Талант, естественно, тоже играет свою роль, но она не так велика, как многие считают. Например, великие Жан-Люк Годар и Мартин Скорсезе четко понимают, как и почему они хотят сделать то или другое, но они не проснулись однажды утром с готовым знанием. Они потратили годы на эксперименты. Именно это я пытаюсь донести в своей книге, предлагая практический мастер-класс каждого из режиссеров.

Все эти советы оказались для меня крайне полезны, когда я начал снимать собственные короткометражные фильмы. Например, в первом мне нужно было снять в одной сцене девять актеров. Тут я сразу же вспомнил совет Сидни Поллака: никогда не давать указаний актеру, когда это могут услышать другие актеры. Во время съемок моего второго фильма о двух друзьях я вспомнил, как Джон Бурмен говорил об использовании синемаскопа для создания физических отношений между актерами в кадре, которые будут работать как метафора их эмоциональной близости. Так я и решил снимать фильм на широком экране. Это могло показаться нелогичным и лишь подчеркивало клаустрофобную природу всей истории, но сработало отлично.

По мне, эти советы – словно вечные истины. Я использую их как чек-лист перед тем, как приняться за следующий фильм, а так же как универсальное пособие по исправлению ошибок. Кроме того, я уверенно могу сказать: теперь я не журналист, а режиссер – и я продолжаю обращаться к этим беседам, потому что меня поражает, сколько всего полезного можно извлечь из беседы с мастером. Надеюсь, что и вы, читатель, почерпнете массу полезного из этих уроков. И неважно, снимаете ли вы свой фильм или просто смотрите.

*Лоран ТИРАР
Париж, июнь 2001*

Благодарности



Автор выражает благодарность:

журналу Studio и особенно Жан-Пьеру Лавоньяту, Кристофу Д'Ивуару, Паскален Боден, Бенжамену Плету и Франсуаз Д'Инка; всем PR-менеджерам, которые помогли этим интервью состояться: спасибо вам, Мишель Абитболь, Дениз Бретон, Мишель Бернштейн, Клод Дави, Франсуаз Дессань, Маркит Доссан, Франсуа Фре, Франсуа Курар, Лоранс АртмоКюрло, Ванесса Жером, Жером Жённо, Анн Лара, Мари-Кристин Мальбер, Мари Кукюсан, Робер Шлокофф и Жан-Пьер Винсен;

кинотеатру Cinematheque de Nice, который организовал интервью с Клодом Соте и Сидни Поллаком;

кинофестивалю в Локарно (Locarno Film Festival), где я взял интервью у Бернардо Бертолуччи;

Йену Бёрли, который перевел все интервью с французского на английский;
ассистентам всех режиссеров, которые согласовывали все, что я им присылал;
и, наконец, Джерри Рудсу и агентству Fifi Ocard Agency.

Первопроходцы



ДЖОН БУРМЕН (JOHN BOORMAN)
СИДНИ ПОЛЛАК (SYDNEY POLLACK)
КЛОД СОТЕ (CLAUDE SAUTET)

Название этой главы может невольно навести читателей на мысль, что три этих режиссера были основоположниками традиционного кинематографа. Это совершенно не так. За исключением Жана-Люка Годара (интервью с которым отведена последняя глава), в этой книге вы встретите всего трех режиссеров, которые начали свой путь до культурной революции 1960-х. Трудно представить себе мастеров, которые начинали бы снимать в более консервативное время. Для них задачи выбиться за рамки канонов и найти иной путь самовыражения были куда более серьезными, чем для режиссеров всех последующих поколений. Эти режиссеры стали мэтрами до того, как это понятие было введено в обиход.

Джон Бурмен

р. 1933, Шеппертон, Мидлсекс, Великобритания

Хотя до интервью я никогда не встречался с Джоном Бурменом, актеры, снимавшиеся у него, в интервью единогласны в том, что он самый милый человек, с которым им когда-либо доводилось работать. В самом деле, он один из тех людей, рядом с которыми сразу становится комфортно. Кажется, что Бурмен исключительно умиротворенный человек и что он может справиться с любой ситуацией, какой бы ужасной она ни была, лишь пожав плечами и улыбнувшись. Мы встретились, когда его фильм «Генерал» (The General, 1998) только вышел в прокат. Я попытался сделать комплимент его работе, но вышло настолько неуклюже, что, думаю, он понял, что я перестарался. Я тогда сказал, что если бы не увидел его имени в титрах, то решил бы, что фильм снял двадцатилетний юноша. Это явно ввело его в замешательство, хотя на самом деле я имел в виду то, что, сняв за столько лет столько фильмов, он сумел сохранить свежесть восприятия и остался современным.

Начав карьеру режиссера в 1965 году, Джон Бурмен всегда старался – и не всегда успешно, это правда – исследовать все формы кинематографа, от экспериментальных жанров («В упор» (Point Blank, 1967)) до ревизионистских (эпический «Экスカлибур» (Excalibur, 1981)). Из нашей беседы я узнал, каково ему было создавать собственную версию легенды о короле Артуре на фоне множества других амбициозных и более захватывающих экранизаций. Мы проговорили час. Ему явно было приятно объяснять тонкости своей работы, однако в конце интервью он внезапно нахмурился: «Постойте-ка. Вы только что выкрали у меня мои маленькие секреты!»

А затем пожал плечами, улыбнулся и пожелал мне удачи.

Мастер-класс Джона Бурмена

Я очень органично учился киномастерству. Начинать как кинокритик (мне было 18 лет), писал обзоры фильмов для газеты. После был киноредактором-стажером, киноредактором, затем снимал документальные фильмы для BBC. Спустя время эти фильмы перестали приносить мне радость, я начал добавлять в них все больше и больше драматизма, пока не начал снимать полноценные драмы для ТВ и, наконец, для широкого экрана. Так что все получилось очень естественно. Все эти документальные ленты помогли мне наработать необходимый технический объем, дали навык работы – больше о технике я никогда не беспокоился. Я уже знал, как и что делать, когда принялся за свой первый фильм. Так что таких проблем у меня не было. Знаю, многие режиссеры посещают киношколы, но я не очень-то верю в эту систему. Мне кажется, что режиссура – это что-то практически нутряное, и так называемая производственная практика – самое эффективное подспорье в этом деле. Теория тоже интересна, но она становится интересной только тогда, когда накладывается на практику. По моему опыту работы со студентами могу сказать, что они совершенно беспомощны, когда дело доходит до прикладного использования всего, что они выучили. Мне доводилось помогать некоторым молодым режиссерам с их первыми фильмами: например, я продюсировал первый фильм Нила Джордана, и это превратилось в обучение.

Когда снимаешь фильм вместе с молодым режиссером, думаю, самое важное – научить его контролировать хронометраж; многие именитые режиссеры этого не умеют. Сейчас зачастую снимают уж слишком длинные картины. Это чревато тем, что при первом монтаже трех-

часового черновика тебе нужно вырезать два лишних часа – получается, что треть съемочного времени была потрачена впустую на сцены, которые в фильм не войдут. Конечно, важно иметь несколько запасных сцен, которые можно как включить, так и убрать из фильма при необходимости. Но все же в большинстве случаев вы врите себе. Мы всегда немного себе врием, когда речь идет о хронометраже, потому что чаще всего рука не поднимается идти на жертвы и кромсать сценарий. Лучше всего начать делать это, когда вы только составляете график съемок. Для этой сцены нужно 14 кадров? Хорошо, это два дня. Стоит она этих двух дней? Если ответ «нет», перепишите ее или вовсе вырежьте из сценария. Так вы сэкономите ресурсы, деньги и время, а также получите возможность взвесить каждую сцену и понять ее ценность для фильма.

ВСЕ РЕЖИССЕРЫ ПИШУТ

Режиссура завязана на писанине. Все серьезные режиссеры пишут, часто даже ничего за это не получая (они могут быть обязаны делать это по контракту). Однако, думаю, вы понимаете разницу между «писать сценарий» и «совершенствовать его». Я думаю, все серьезные режиссеры оттачивают свои сценарии: садятся рядом со сценаристом и придают форму идеям, структурируя их. Это естественная часть режиссуры. К которой, кстати, добавляются интерпретация и объяснение. Именно такие фильмы снимаю я – чтобы их можно было исследовать. Если мне непонятно, о чем фильм, я продолжаю его снимать; если же все очевидно, мне становится неинтересно. Меня манит эта возможность исследовать и узнавать: опасность, которая за ней скрывается, компенсируется сполна вероятностью напасть на что-то новое, свежее и оригинальное. Момент, когда я сам наконец осознаю, о чем фильм, – это когда я смотрю его вместе со зрителями. Это всегда большой сюрприз. Когда я снимал «Надежду и славу» (Honor and Glory, 1987) по своим детским воспоминаниям, до просмотра я даже не представлял себе, почему был так одержим легендой об Артуре: только посмотрев фильм, я понял, что лучший друг моего отца был влюблен в мою мать. У них был такой же любовный треугольник, как у Артура, Ланселота и Гиневры. Но это совершенно меня не волновало, пока я не посмотрел на него со стороны как зритель, а не как косвенный участник или режиссер.

КЛАССИЦИЗМ ПРОТИВ БРУТАЛИЗМА

У меня свой особый стиль, который, полагаю, можно назвать немного классическим, в том смысле, например, что я не передвигаю камеру без крайней на то необходимости. И не режу кадры, если в этом нет нужды. Это не значит, что я против эксперимента, совсем нет. Для меня это разные вещи. Например, для меня самым моим новаторским фильмом стал «Лео последний» (Leo the Last, 1970), в котором я использовал практически постмодернистскую технику. Здесь ее суть в том, чтобы поддерживать в публике сомнение по поводу того, что это фильм, а не документирование реальности. Вот почему он начинается с кадра, в котором Марчелло Мастоляни едет по улице на машине и играет песня *You look like a movie star* («Ты выглядишь как кинозвезда»). Фильм оказался провальным, поскольку не был понят публикой, что, впрочем, тоже можно считать частью эксперимента.

В любом случае главный урок был вынесен мною из первых немых фильмов. Если вы посмотрите, как Дэвид Уорк Гриффит использует крупный план и виньетки, например как иллюстрирует процесс мысли героя, вы поймете, что современный кинематограф работает очень топорно по сравнению с мастером прошлого. По правилам визуального восприятия, трехмерные отношения героев – жизненно важный момент. Если персонажи эмоционально открыты, я сближаю их физически. Если эмоционально отстранены – я разделяю их. Поэтому

я так люблю синемаскоп¹ – он позволяет с этим играть, организовывать между персонажами пространство.

Ну вот, например, в «Генерале» вы заметили, что ограбление последовательно и снято одним действием, в то время как в современном кинематографе действие бы разбили на кучу маленьких отрывков. Это сделано в противоположность тому, что я называю «новым брутализмом» в кино, который является формой наива и явно реализуется людьми, крайне скудно знакомыми с историей кино. Похоже на главную идею MTV, согласно которой чем больше зритель дезориентирован, тем ему якобы интереснее. Как вы видите, это становится все популярнее в кинематографической среде. Вы смотрите что-то типа «Армагеддона» (Armageddon, 1998, режиссер Майкл Бэй) и видите в этом фильме все, что строго-настрого запрещено в классическом кино: перекрестные линии, прыгающая из стороны в сторону камера. Это искусственная попытка поэкспериментировать, под которой нет никакого базиса. Печально, поскольку напоминает старика, который вырядился как подросток.

ОЖИВИТЬ СЦЕНУ

Моя главная задача – сделать каждую сцену настолько живой, насколько это возможно. Чтобы добиться этого, я, во-первых, репетирую. Не в день съемок, а заранее. Причем иногда мы с актерами делаем это даже вне площадки. Это просто вопрос исследования характера сцены. Я понял, что для актеров очень полезно импровизировать: находить, что было до и после этой сцены. Затем, уже на площадке, я с самого утра начинаю работать над первым кадром, устанавливаю камеру, оцениваю композицию и делаю отметки для актеров, которых пока еще только гримируют.

Для выстраивания композиции я всегда использую старый добрый визир камеры Митчелла – инструмент, который использовался на всех старых камерах. Это такая большая штука, которую надо держать перед собой; вместо того чтобы заглядывать в какой-то объектив или вроде того, ты просто отходишь и видишь всю композицию, как на картинке. Решать, где поставить камеру, – тоже вдумчивый, требующий интуиции процесс, в котором очень важно, откуда ты смотришь на сцену.

На заре кинематографа все было гораздо проще. Камеры ставились спереди – как публика в партере, а режиссер просто статично снимал действие на пленку. Представьте, что началось, когда Гриффит начал двигать камеру, которая сразу стала чем-то вроде рыбьего глаза, – двигалась туда, куда только можно было пожелать. Это дало развитию кино совершенно неожиданный толчок – оно стало чем-то вроде джинна, который может исполнить любое желание. Когда я жил какое-то время на Амазонке среди примитивных племен туземцев и пытался объяснить им, что такое кино, как можно с его помощью путешествовать с места на место, видеть вещи с разных точек и объединять пространство и время, помню, как шаман племени сказал: «И я так умею. Когда я впадаю в транс, я могу точно так же путешествовать». Так что, думаю, сила кино в каком-то смысле – это сила человеческого сознания, особенно потому, что кино изначально было черно-белым, как и наши сны. Поэтому, запуская камеру, мы творим не что иное, как ставший явью сон.

¹ Синемаскоп – анаморфированная кинематографическая система, использующая одноименные – анаморфотные – объективы, которые позволяют изменять изображение оптическим способом. Трансформация изображения достигается путем использования различных масштабов преобразования в двух взаимно перпендикулярных направлениях. Так, при анаморфировании из квадрата получается прямоугольник или ромб, а из круга – овал.

СЪЕМКА ПРОТИВ МОНТАЖА

Не люблю использовать многокамерную съемку², как и не люблю делать много дублей. Причина, во-первых, в том, что я пытаюсь донести до актеров, что, куда бы камеру ни поставили, все равно она все снимет. Снимая с разных ракурсов, часто думают так: «Это все равно не войдет в фильм – зачем же тогда стараться?» Поэтому я стараюсь все время держать людей в напряжении. Все должно быть готово к моменту, когда включится камера. Все должны быть сосредоточены. Я никогда не снимаю больше двух дублей. Ведь так утомительно часами отсчитывать одни и те же дубли – замыливается глаз, поверьте. Смотрите шестой дубль и уже не помните, что было в первом. Поэтому у меня получаются небольшие фильмы. Я не снимаю общих планов, поэтому все кадры легко смонтировать; снимаю пять дней вместо шести в отличие от других. И наконец, провожу в монтажной всего один день, которого мне с лихвой хватает на отснятый за неделю материал. Зато я выигрываю целый день на подготовительные работы к следующей неделе.

Конечно, решение не использовать многокамерную съемку рискованно. Что делать, если я забракую весь отснятый материал? И это большая дилемма. Куросава решал эту проблему довольно любопытным образом. Чем больше фильмов он снимал, тем более точно спланированными они становились. Но, оказавшись в монтажной, он часто отказывался от всего, что наснимал. Тогда он стал нанимать оператора, который незаметно снимал каждую сцену длиннофокусным объективом. Он снимал крупные планы, когда Куросава снимал общие, врезки в сценах диалогов и так далее. И когда Куросаве были нужны дополнительные материалы для монтажа, он всегда мог к ним обратиться. Он никогда не спрашивал, что было снято, поскольку не хотел, чтобы чужой взгляд повлиял на него. Думаю, он был прав, поскольку, если снимать двумя камерами, чего лично я никогда не делаю, придется искать компромисс. А надо сконцентрироваться на одной точке, на одном взгляде, мнении.

Две камеры непременно требуют компромисса.

ПУСТЬ РАБОТОЙ АКТЕРА РУКОВОДИТ РЕЖИССЕР, А НЕ НАОБОРОТ

Удивительно, но именно документальные фильмы научили меня работать с актерами. Именно из них я узнал все о поведении людей. Я наблюдал реальных людей настолько близко, что научился объяснять актерам, как им следует играть, чтобы выглядеть реалистично. Получается, что при работе с актерами важно создать им безопасную среду, ясную и понятную, в которой они смогут комфортно существовать. Нужно поставить им задачу и убедиться, что ничто более на площадке не влияет на их игру и не отвлекает. Разъясняя им, наблюдая за ними, давая им понять, что не дадите им ошибиться, вы тем самым намекаете, что трудно не будет. И появляется больше шансов, что они действительно сыграют то, что вам нужно.

Важно слушать их, поскольку хорошие актеры всегда могут внести в работу существенный вклад. Думаю, неопытный режиссер почувствует, что ему нужно пройти через это и объяснить актерам, что им следует делать. Также он должен понять, что ему следует быть сильным и ясно выражать свои намерения. И все же часто очень важно прислушиваться к актерам и мотать кое-что на ус. Со временем вы поймете: не нужно много слов, если вы хорошо подготовлены и знаете, в какую сторону двигаетесь. Нужны лишь небольшие поправки. Конечно же, кастинг также крайне важен. Выбирать актеров всегда непросто и даже болезненно, поскольку в голове у вас поселился конкретный образ персонажа – редко кому удается найти его в реаль-

² Многокамерная съемка – метод съемки, когда сцена снимается несколькими камерами с разных углов и разными кадрами, чтобы при монтаже у режиссера был больше выбор.

ном воплощении. Мне кажется, что каждый раз, разыгрывая отрывок, вы как бы отрываете от себя часть фильма и отдаете актеру, который вернет ее вам, но уже другой, пропущенной через себя, и это уже будет не совсем ваш фильм. Вот вам и ответ. Важно как бы сшить роль для актера, если необходимо – переписать ее для него, но не заставлять актера втискиваться в рамки написанной вами роли.

ЧЕМ БОЛЬШЕ Я УЗНАЮ, ТЕМ МЕНЬШЕ ЗНАЮ

С технической точки зрения, если сравнивать производство фильма, скажем, с авиаконструированием, первое безусловно проще. Это ведь изобретение XIX века. Теорию можно выучить за пару недель. Но только затеяв все на практике, вы поймете, что имеете дело с огромным количеством факторов – людьми, погодой, характерами, сюжетом – и контролировать все и вся вы просто не в силах. Помню, как Жан-Люк Годар однажды сказал мне: «Нужно быть молодым дураком, чтобы снимать фильм. Потому что если ты знаешь все, что знаем мы, это становится невозможным». Он имел в виду, что если ты предвидишь все проблемы, которые ожидают тебя на пути к реализации замысла, одна мысль о них начинает тебя парализовывать.

Очень часто первые фильмы исключительно хороши, поскольку режиссер пока не понял, насколько трудно их снимать. Когда я начинал, мной руководил беззаботный идиотизм, который, однако, был крайне продуктивен. Вместе с тем я все время жил под страхом того, что все развалится на части. Теперь, конечно, я стал осторожнее, хотя при этом перестал бояться. Мне комфортно на съемочной площадке – я знаю, что я на своем месте. И все же это не означает, что я думаю, будто знаю все о кинопроизводстве. Наоборот. Я провел какое-то время рядом с Дэвидом Лином до того, как он скончался. Тогда он снимал «Ностромо» (Nostromo, замысел не реализован) и однажды сказал мне: «Надеюсь, успею доснять этот фильм, поскольку только-только разобрался, что в нем к чему». Сейчас я чувствую то же самое. Думаю, чем больше фильмов я снимаю, тем меньше я знаю об этом деле.

ФИЛЬМЫ:

- «Поймайте нас, если сможете» (Catch Us If You Can, 1965)
- «В упор» (Point Blank, 1967)
- «Ад в Тихом океане» (Hell in the Pacific, 1968)
- «Лео Последний» (Leo the Last, 1970)
- «Избавление» (Deliverance, 1972)
- «Зардоз» (Zardoz, 1974)
- «Изгоняющий дьявола II: Еретик» (Exorcist II: The Heretic, 1977)
- «Экскалибур» (Excalibur, 1981)
- «Изумрудный лес» (The Emerald Forest, 1985)
- «Надежда и слава» (Hope and Glory, 1987)
- «Дом там, где сердце» (Where the Heart Is, 1990)
- «За пределами Рангуна» (Beyond Rangoon, 1995)
- «Люмьер и компания» (Lumière et compagnie, 1995, участие)
- «Генерал» (The General, 1998)
- «Портной из Панамы» (The Tailor of Panama, 2001)
- «В моей стране» (Country of My Skull, 2004)
- «Хвост тигра» (The Tiger's Tail, 2006)
- «Королева и страна» (Queen & Country, 2014)

Сидни Поллак

1934, Лафайетт, Индиана, США – 2008, Лос-Анджелес, Калифорния, США

Этого человека можно слушать часами. Причем не только ради того, что он говорит, но и просто потому, что он обладает фантастическим магнетизмом. Сидни Поллак знаменит, но не витает в облаках, закаленный жизнью, но при этом страстный. Он от природы авторитарен, но при этом рядом с ним чувствуешь себя непринужденно. Теперь-то я понимаю, почему многие режиссеры просят его сняться в их фильмах – обычно с великолепным результатом. Поллак, возможно, самый «голливудский» из всех режиссеров, что я встречал, – в том смысле, что он всегда снимает эпические фильмы, обычно с большим бюджетом и звездным составом. Некоторые из его более поздних фильмов – «Сабрина» (Sabrina, 1995) и «Паутина лжи» (Random Hearts, 1999), – возможно, не такие жесткие, как те, что он снимал в 1970-е (вроде «Три дня Кондора» (Three Days of the Condor, 1975) и «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» (They Shoot Horses, Don't They? 1969)), и, конечно, не такие эмоциональные, как «Из Африки» (Out of Africa, 1985). И все же у всех этих картин есть одна общая черта: высокое качество актерской игры. Актеры, снимавшиеся у Поллака, всегда выражали удовлетворение результатом совместной работы, а те, кому не удалось попасть в его фильмы, переживали по этому поводу и не оставляли надежды осуществить мечту в будущем. Я, понятное дело, ожидал от него мастер-класса по работе с актерами, но Поллак рассказал гораздо больше о различных аспектах кинопроизводства.

Мастер-класс с Сидни Поллаком

Я никогда не думал, что буду снимать фильмы, правда! Только став режиссером, я начал учиться этому делу. То есть все задом наперед. Четыре года или около того я учил других актерскому мастерству, когда все вокруг говорили, что я должен стать режиссером; прежде чем я сам это осознал, я успел сделать несколько фильмов для ТВ, а уже затем переключился на большой экран. С таким опытом я не заикливался на динамике картины, на ее визуальном ряде. Для меня важнее всего действие, игра. Остальное просто... съемка. Хотя со временем я стал понимать кинопроизводство как синтаксис, как словарь, как язык. И открыл для себя возможность получать удовольствие оттого, что можно передать публике правильную информацию с помощью верных кадров, продуманных перемещений камеры.

Что я действительно осознал, так это то, что съемка фильмов сродни рассказыванию историй. Нет, я не могу сказать, что снимаю их, чтобы рассказывать истории. Не совсем. Мне принципиально интересны отношения. По мне, отношения – это метафора всего сущего: политики, морали – всего. Поэтому я снимаю фильмы, чтобы понимать как можно больше в отношениях людей. И я точно не снимаю их для того, чтобы что-то сказать, – я просто не знаю, что сказать. Думаю, существует два типа режиссеров: те, кто знает и понимает правду, которую они хотят рассказать миру, и те, кто не до конца уверен в том, что является ответом, и ищет его с помощью своих работ. Вот второе – это про меня.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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