

Я очень органично учился делать кино. С 18 лет начал работать кино-критиком, что позволило мне изучить теорию. Потом я стал ассистентом монтажера, затем монтажером, потом стал снимать документальные фильмы для Би-би-си. Но вскоре мне захотелось рассказывать свои истории, и я начал присочинять в своих документальных лентах: стал придавать им квази-повествовательную структуру, приглашать актеров. Мне стали поручать постановку коротких скетчей для телевидения, затем — полнометражные телевизионки. Таким образом, получилась естественная и логичная эволюция, и когда я пришел на съемочную площадку художественного фильма, мне все было знакомо и технические аспекты меня не пугали.

Кстати сказать, я не поклонник киношкол, потому что считаю, что режиссура — в основном практическая профессия, и наилучшее обучение режиссуре происходит на съемочной площадке. Без практики теория не имеет ни малейшей ценности. В тех редких случаях, когда у меня на площадке работали студенты, я всегда убеждался, что у них очень много идей и ни малейшего представления, как их воплотить.

ЭКОНОМИТЬ ВРЕМЯ И ДЕНЕГИ

Мне приходилось быть наставником молодых режиссеров — например, Нила Джордана, чей первый фильм я продюсировал. Первое, что я могу посоветовать молодым режиссерам, — трезво оценить длину своего фильма. Потому что все режиссеры, даже самые опытные, обычно начинают снимать по очень длинному сценарию и отказываются себе в этом признаться: им жаль выкидывать дорогие сердцу сцены. Если в черновой монтажной копии фильм получается трехчасовым, а должен быть двухчасовым, значит режиссер зря потратил треть съемочного периода. Могут заверить: агония над пленкой будет сильнее агонии над листами бумаги. Лучше сокращайте на бумаге: дешевле обойдется.

Чтобы определить, какие сцены нужно изъять или переписать, я использую очень простой метод. Нужно посчитать количество планов — крупных, средних, общих — которые понадобятся для той или иной сцены. Потом считаю, сколько дней на них потребуются. Например, для сцены нужно 14 планов, значит будем ее снимать 3 дня. Следующий вопрос: стоит ли эта сцена того, чтобы тратить на нее три дня? Если рассматривать вещи с такой точки зрения, решения принимаются быстро и режиссер экономит кучу времени и денег. Кстати, на съемках время важнее денег.

КАЖДЫЙ РЕЖИССЕР ПИШЕТ СВОЙ ФИЛЬМ

Режиссура очень хитро и затейливо связана с сочинением сценариев. Все серьезные режиссеры так или иначе принимают участие в написании сценариев своих фильмов, даже если их имена не стоят в титрах. Режиссеру необязательно писать на бумаге. Он пишет фильм и непосредственно на пленке, формируя его в процессе съемок. Сценарий очень сильно изменяется, попадая в руки того или иного режиссера.

Я думаю, что сам режиссер в момент съемок не очень хорошо представляет себе, о чем будет его фильм, когда работа завершится. Кстати, я именно так и выбираю проекты. Если я с самого начала знаю, про что кино, значит моя задача — всего лишь выразить очевидную идею. Мне сразу же становится скучно и я бросаю проект. И наоборот, если я толком не знаю, о чем фильм, я говорю себе, что на съемках я смогу исследовать сюжет и наверняка результат меня удивит. Это подстегивает и порой дает неожиданные результаты. Часто я начинаю понимать фильм только в тот момент, когда смотрю его вместе со зрителями. Например, только посмотрев на экране свой «Экскальбур», я понял, что моя одержимость легендой о короле Артуре связана с детскими воспоминаниями о взаимоотношениях матери с лучшим другом отца. Он явно был в нее влюблен, и этот невоз-

Прошлогодний фильм Джона Бурмэна «Генерал» получил на Каннском фестивале приз за лучшую режиссуру и доказал, что 65-летний английский режиссер еще не разучился удивлять своих поклонников. Тем не менее создатель фильмов «Ад на Тихом океане», «Избавление» «Экскальбур», «Изумрудный лес» и «Забывать Рангун» уверяет, что так и не понял загадок кино.

Сьюзен ХОУАРД

Джон БУРМЭН: «Сделать хороший фильм можно только в бессознательном состоянии»

можный любовный треугольник, невольным свидетелем которого был я, сублимировался во мне в историю Артура, Ланселота и Гиневьеры. Когда я находился внутри фильма, я этого не осознавал. В сценарии этого тоже не ощущалось.

КЛАССИЦИЗМ ПРОТИВ МТВ

Мой стиль, наверное, можно назвать классическим. Я перехожу от одного плана к другому, только если это необходимо, и не двигаю камеру, если нет острой необходимости ее двигать. Это не значит, что я закрыт для экспериментов, но для меня эксперименты располагаются на ином уровне. Самый экспериментальный фильм, который я когда-либо снимал, — «Лео Последний», в котором я исследовал постмодернистские идеи и заставлял зрителя с самых первых кадров осознать, что происходит — это кино, то есть вещь стопроцентно искусственная. Поэтому в самой первой сцене, когда Марчелло Мastroianni сидит в машине, звучит песенка: «У тебя вид кинозвезды».

В большинстве случаев я использую грамматику мизансцены, принятой еще со времен немого кино. Это основы. Когда сегодня смотришь фильмы Гриффита, они кажутся гораздо более утонченными, нежели современное кино. При создании кадра я отдаю приоритет пространственному воплощению взаимоотношений героев. Элементарно это выглядит так: если герои эмоционально близки, значит я их направляю навстречу друг другу, если они отдаляются — значит расходятся в разные стороны кадра. Поэтому я люблю снимать широкоэкранные фильмы. Расположение объектов в кадре для меня гораздо важнее, чем монтажный ритм и быстрая смена планов. Я предпочитаю снимать мало планов и стараться сделать динамичным то, что происходит в кадре.

КАК ОЖИВИТЬ СЦЕНУ?

Но как добиться динамики в кадре? Обычно я репетирую с актерами перед съемками, но не в декорации, чтобы по приходе на место съемок в них оставалась свежесть восприятия. Для этого есть еще один хороший способ: репетиции с импровизациями — что могло бы быть до и после этой сцены. Актеров это расковывает, сцена получается более живой.

В день съемок я определяюсь с тем, каким будет кадр и делаю на полу меловые пометки для актеров. Что касается того, куда ставить камеру, это решение должно быть и логичным (в зависимости от того, что вы хотите показать и сказать), и в то же время инстинктивным. Когда кино только начиналось, все было просто. Мизансцена разводилась как в театре, а камеру ставили туда, где должна быть публика. Когда такие люди, как Эйзенштейн и Гриффит, начали двигать камеру, кино перешло в иное измерение, стало другим видом искусства. Оно получило иную власть над зрителем, стало обращаться к подсознанию человека.

Помню, как я пытался объяснить

индейцам — племени, живущего в бассейне Амазонки, что такое кино. Я объяснил, что оно позволяет видеть вещи с разных точек зрения и быстро перемещаться в пространстве и времени. Шаман племени сказал: «Да, я понимаю, что это такое. Я тоже так делаю. Когда я вхожу в транс, я путешествую.» Думаю, в этом и заключается магия кино: в его способность апеллировать напрямую к подсознанию, точнее — к мечтам и снам. В тот момент, когда мы ставим камеру, происходит материализация чего-то, что существует только во снах.

СЪЕМКИ ПРОТИВ МОНТАЖА

Я снимаю только те планы, в которых абсолютно уверен, и стараюсь не делать больше двух-трех дублей. Я стараюсь избегать любой лишней работы, чтобы на съемочной площадке все работало максимально эффективно и мотивированно. Если делать слишком много дублей или снимать сцену с многих ракурсов, можно утомить актеров и создать у них впечатление, что некоторые планы вообще не нужны. Нужно, чтобы каждый раз слово «мотор!» звучало магически, и чтобы каждый раз, когда начинала работать камера, на площадке возникло напряжение. Даже если я делаю больше дублей, все равно я проявляю не больше двух. Иначе я не в состоянии смотреть отснятый материал. Если режиссер смотрит больше шести дублей каждой сцены, он вообще забывает, чем первый отличается от последнего.

Монтирую я тоже быстро. Многие снимают шесть дней в неделю. Я — только пять. У меня остается один день, чтобы начерно смонтировать материал, и еще один день — на подготовку к следующей неделе.

Конечно, каждый раз при монтаже я ругаю себя, что не снял больше планов и дублей. Это классическая дилемма. Куросава использовал оригинальный выход. Он нанимал оператора, которому вменялось «воровать» кусочки каждой сцены — причем так, чтобы никто этого не замечал. Как правило, он работал с дальнего расстояния камерой с мощными линзами. Например, во время съемок общего плана он выхватывал крупные планы актеров, которые не знали, что на них смотрит отдельная камера. Снимал какие-то виньетки, которые казались ему интересными. А если во время монтажа Куросава чувствовал, что ему не хватает материала для сцены, он проявлял пленки этого оператора и смотрел, что можно использовать. Но во время съемок он категорически отказывался смотреть, что тот снимал, потому что Куросава не хотел чужого влияния. И он был прав.

Еще одна вещь: снимать с двух камер — ошибка. Мизансцена строится на том, что вся энергия стекается в одно место — взгляд кинокамеры, и если их становится два, каждый получит в два раза меньше. И вам придется идти на компромиссы.



ПОДГОНИТЬ РОЛЬ ПОД АКТЕРА, А НЕ АКТЕРА — ПОД РОЛЬ

Вы удивитесь, если я вам скажу, что работа в документальном кино помогла мне подготовиться к работе с актерами. Но это чистая правда. В те годы я многое узнал о поведении людей перед камерой.

Я считаю, что главное — создать для актера кадр, который будет одновременно жестко структурирован и удобен. Найти такое равновесие довольно трудно, потому что если актер почувствует, что на него давят, он заблокируется, а если дать ему слишком много свободы, он запаникует и опять-таки заблокируется. Поэтому я готовлю сцену с точки зрения камеры, и только потом вожу в нее актеров. Им легче адаптироваться к определенным условиям, чем самим изобретать эти условия. Актерам важно сознавать, что режиссер все контролирует, иначе они потеряют уверенность в нем и в себе. А если в них нет уверенности в вас, они никогда не пойдут ради вас на риск. Поэтому режиссеру важно показать актеру, что он его не предаст. Для этого нужно, во-первых, не провоцировать актеров, не добиваться нужного настроения с помощью непарламентских методов, а во-вторых, не снимать их крупных планов короткофокусной оптикой.

Думаю, ошибка, которую допускает большинство молодых режиссеров, заключается в том, что они говорят актерам, что им нужно делать. На самом деле режиссер при общении с актерами должен не столько говорить, сколько слушать. Хороший актер всегда приносит кучу интересных идей, и ваша задача отфильтровать те, которые пойдут на пользу вашему проекту. К тому времени, когда вы приходите на съемки, все должно быть оговорено и решено.

Самый трудный момент в работе с актерами — утверждение на роль. В большинстве случаев найти идеального исполнителя невозможно, и режиссер должен обладать здравым смыслом, чтобы подогнать роль под актера, который кажется вам подходящим, за исключением чего-то малосущественного. Переделайте это малосущественное в сценарии! Это проще, чем насильно актера и впихивать его в параметры искусственного персонажа.

ЧЕМ БОЛЬШЕ УЗНАЮ, ТЕМ МЕНЬШЕ ЗНАЮ

Конечно, кино довольно простая штука по сравнению с квантовой физикой и гениальной инженерией. Кино — изобретение прошлого века, и его теорию можно изучить за пару недель. Но стоит перейти к практике, как становится ясно, что при таком количестве непредсказуемых переменных — погода, настроение актеров, наконец, просто везение, — управлять съемочным процессом гораздо труднее, чем выводить спутник на орбиту. Годар однажды сказал мне, что сделать хороший фильм можно только в бессознательном состоянии. И это правда. Помню, я встретился с Дэвидом Лином за несколько недель до его смерти. Он готовился снимать «Ностромо» и сказал мне: «Надеюсь, мне это удастся, потому что теперь я наконец понял, как снимать кино». Думаю, я понимаю, что он имел в виду, потому что знаю — сколько бы фильмов я ни снял, кино останется для меня загадкой.