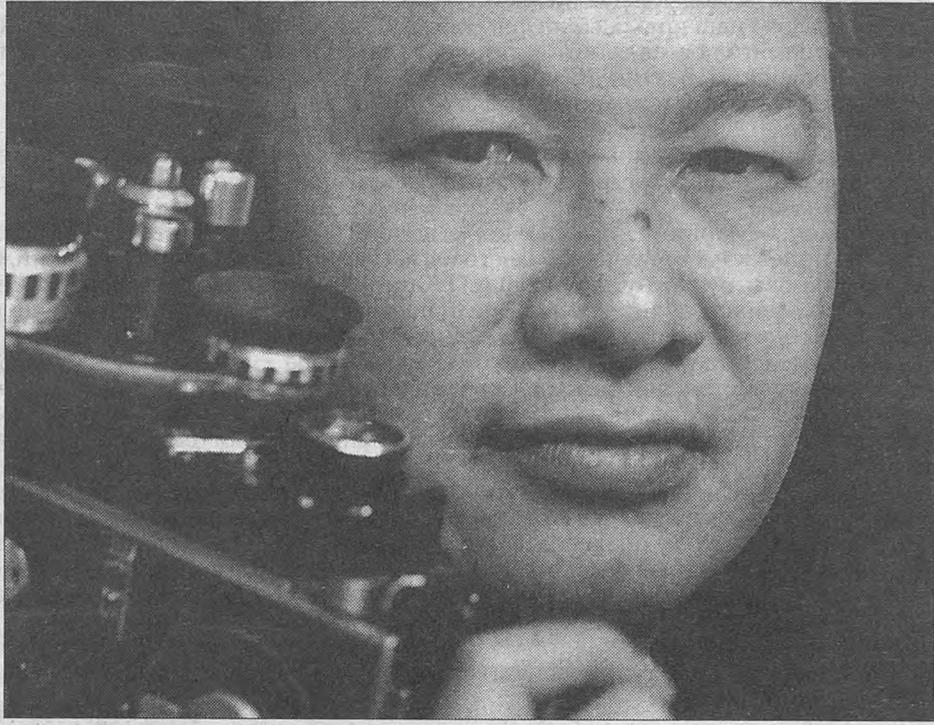


# Джон ВУ: “Я снимаю для себя!”

Сьюзен ХОУАРД



нальной и драматической точки зрения, и мне хочется продлить его как можно дольше. Для этого и существуют съемки с разных камер. Но иногда актер играет так талантливо, что при монтаже я предпочитаю оставить только крупный план его лица, а все остальное остается неиспользованным.

В большинстве случаев я использую два типа объективов — широкоугольный и длиннофокусный. Первый — потому что если уж ты хочешь что-то показать, нужно показывать это глобально и с максимальным количеством деталей. Второй — потому что он позволяет устроить настоящую кинематографическую встречу с предметом или объектом, который ты хочешь показать. Когда показываешь лицо актера, складывается впечатление, что он перед тобой. Это магнетизм, а его не добиться при помощи более короткого объектива. Короче говоря, я люблю экстремальные методы. Все, что находится посередине, кажется мне компромиссом. Еще одна особенность моей постановки: я не люблю двигать камеру, за исключением сцен “экшн”. Именно поэтому я так горжусь фильмом “Убийца”, где впервые смог добиться единства движений камеры в драматических сценах. В трэвеллингах этой ленты есть что-то, напоминающее мне оперу — там тоже есть куски, которые являются самостоятельными и никогда не покажутся затынутыми.

## ТВОРЧЕСТВО НА ПЛОЩАДКЕ

О гонконгских студиях говорят, что они очень жестки с творческими работниками, и это правда. Но их волнует только коммерческий успех. Если ваши фильмы не пользуются успехом, вас мгновенно выбрасывают на улицу. Но зато если уж вы снимаете хиты, у вас будет полный

творческий контроль на площадке. Когда я работал в Гонконге, мне не нужно было показывать продюсерам черновой монтажный вариант. Я просто снимал фильм и отдавал им конечный результат, очень часто с опозданием и перерасходом бюджета. И никто не жаловался, если фильм окупался.

Когда я попал в Голливуд, меня потрясли сотни заседаний и совещаний по поводу каждого фильма. Невероятное количество так или иначе вовлеченных в проект людей, у каждого свое мнение, свои предложения. И никто не хочет рисковать. Нужно обладать невероятной энергией и энтузиазмом, чтобы сохранить желание что-то делать к тому моменту, когда тебе дают зеленый свет. Для меня это огромная проблема, потому что я работаю в основном инстинктивно. Люблю творить на площадке, не делаю заранее ни раскадровок, ни предварительного монтажного листа. Вернее, теперь мне приходится это делать, иначе студии не дадут мне снимать. Но я все равно не пользуюсь этим, когда прихожу на площадку.

Почему? Как бы это лучше объяснить... Когда я люблю женщину, я не могу одновременно анализировать свое чувство к ней. Размышления приходят позже. И тем более я не могу любить ее до того, как с ней познакомлюсь. Мне нужно держать ее в своих объятиях, видеть ее лицо. Сцена фильма — то же самое. Предварительные выкладки совершенно меня не вдохновляют. Мне нужно оказаться на площадке, чтобы начать что-то создавать. Сначала я тщательно работаю с актерами, потому что именно они создают те эмоции, которые мне нужны. К примеру, я думаю, что в данной сцене мне нужно показать одиночество. Я говорю актеру: “Забудь о сцене, о сценарии, о персонаже. Встань у окна и думай об оди-

ночестве и играй так, как тебе кажется правильным.” Он может заплакать, лечь на пол, уставиться в окно. А я жду, чтобы его действия пробудили во мне что-то, что подскажет мне, как снимать. И только после этого я поставлю камеру. Как видите, это совершенно инстинктивный метод работы, и я понимаю, что он пугает продюсеров, вкладывающих в фильм десятки миллионов долларов.

## СМОТРЕТЬ В ГЛАЗА АКТЕРУ

Чтобы успешно работать с актерами, нужно быть немного в них влюбленным. Это я понял очень давно, еще до того, как стал режиссером. Я посмотрел “Американскую ночь” Трюффо и был потрясен тем, насколько он любит актеров. Со мной происходит то же самое. Поэтому я настаиваю, что режиссер должен проводить много времени в компании своих лицеведов. Я стараюсь как можно больше говорить с актерами, узнавать, что они за люди, как живут, что читают, какие сны видят, что любят, что ненавидят. Стараюсь рассмотреть их скрытые качества. Когда мы разговариваем, я одновременно присматриваюсь, как кого лучше снимать — в анфас, в профиль или с низкой точки. У каждого актера свои особенности.

После, когда мы приходим на съемочную площадку, важны две вещи. Первое, разумеется, общение. Для этого важно постоянно искать и находить общие точки соприкосновения между вами и актерами. Это может быть нечто философское. Например, у вас общие этические принципы, — или что-то совершенно тривиальное — например, вы оба любите футбол. Но ваше общение нужно строить на этих точках соприкосновения. В случае конфликта можно рассуждать только на них. Вторая важная вещь — необходимо смотреть актеру

в глаза. Когда актер играет сцену, я всегда смотрю ему в глаза. По ним всегда можно сказать — настоящие его эмоции или притворные.

## НЕСЛЫШИМАЯ МУЗЫКА

В моей работе очень большую роль играет музыка. Я говорю не о той музыке, которая будет звучать на экране. Когда я готовлюсь снимать сцену, выбираю отрывок музыки, соотносящейся с теми эмоциями, которые я собираюсь донести до зрителей. Это может быть симфоническая музыка, рок, джаз — что угодно. И я стараюсь слушать эту музыку даже во время съемок на моем плейере. Правда, при этом я не слышу диалоги. Но это не страшно — в основном я работаю с актерами такого калибра, что беспокоиться об их игре нет нужды. Они умеют правильно произносить текст. Мне же важно, чтобы их игра соотносилась с теми эмоциями, которые доносит до меня музыка.

А когда я сижу за монтажным столом, то включаю ту же самую музыку, и как бы подкладывая ее под изображение, то есть монтирую в соответствии с ее динамикой. Таким образом, музыка дает мне ритм сцены. Если музыка замедляется или убыстряется, я делаю то же самое с изображением. Кстати, именно поэтому я снимаю со столько камер и на разных скоростях — чтобы иметь достаточно материала для создания визуального ряда. Разумеется, как только пленка смонтирована, я убираю изначальную музыку. Ее заменяет диалог или музыка, написанная специально для фильма. Такой метод работы приносит в каждую сцену какую-то особенную искорку, дополнительную субстанцию. Нечто неосознаемое, невидимое. Вернее, неслышимое.

## Я СНИМАЮ ДЛЯ СЕБЯ

Полагаю, есть две основные причины, почему я снимаю кино. Первая — потому что мне всегда трудно найти с людьми общий язык. Проще говоря, снимаю, потому что не умею красиво говорить. И фильмы помогают мне создать мостик между мной и остальным миром. Другая причина — мне всегда нравилось находить что-то новое в мире, людях и самом себе. Меня восхищает возможность взять двух прямо противоположных индивидуумов и найти в них что-то общее. Поэтому я часто возвращаюсь к этой теме. С этой точки зрения я делаю фильмы для себя. Когда я прихожу на съемочную площадку, я не думаю о зрителях. Полагаю, это правильно. Фильм должен идти из души. Он должен быть выражением вашей субъективной правды. Я заметил, что те, кто любит мои фильмы, — тот их по-настоящему любит, а кто не любит — по-настоящему ненавидит. Наверное, это связано с тем, что я искренен в своих чувствах и не хочу кому-то нравиться.

Но когда фильм закончен, у меня возникает чувство, что он больше мне не принадлежит. С момента первого показа он становится достоянием публики. Как правило, я не могу смотреть его больше одного раза. Я снимаю для себя, но фильм принадлежит публике. Очень странное чувство, наверное, нечто похожее испытывают художники.

## Урок кино

После успеха фильма “Убийца” меня часто приглашали читать курс режиссуры — в Гонконге, Тайване, США, и, как ни странно, в Берлине. Но я всегда отказывался. В принципе я не против киношкол. Наоборот, я считаю, что это очень важно — дать режиссеру возможность поделиться своим опытом с начинающими кинематографистами. Но у меня такой характер, что мне страшно и неуютно на кафедре перед сотней студентов. Даже необходимость говорить перед дюжиной человек меня пугает, какое уж тут общение! К тому же я постоянно занят. Но поскольку мне часто приходится ездить по свету, рекламируя свои фильмы, я стараюсь все время встречаться с людьми, изучающими кино и говорить с ними в тесном кругу — вдвоем или втроем. В основном я им советую смотреть как можно больше фильмов. Я лично изучал кино именно так.

В то время в Гонконге не было киношколы, и даже если бы она была, у меня все равно не было денег на учебу. Я был так беден, что в кино ходил только благодаря недостаточной бдительности билетерш. А книги по кино, которые я впоследствии читал, почти все были ворованные. Я заходил в книжный магазин в широком плаще, засовывал за пояс брюк книгу Трюффо о Хичкоке и выскользнул на улицу. Нужно вам сказать, что Гонконг в те годы был раем для киноманов с географической точки зрения. Мы находились между Америкой и Европой и смотрели с одинаковым удовольствием и фильмы новой волны, и американские ленты класса “Б”, и великое классическое японское кино, и китайские ленты. И нам не нужно было примыкать к какому-либо лагерю. С одних и тех же позиций я рассматривал и работы Жака Деми и ленты Сэма Пекинпа. Возможно, поэтому сегодня я снимаю такие амбивалентные фильмы.

Насмотревшись шедевров, в один прекрасный день я решил поставить экспериментальный фильм: историю человека, который так безумно влюблен, что запирает свою возлюбленную в камеру. Она умирает, превращается в бабочку и улетает. Предполагалось, что это будет размышлением на тему: “Красоту нельзя запереть”. Сегодня мне смешно и немного конфузно об этом вспоминать. Но этот фильм помог мне найти работу на студии — я стал ассистентом режиссера.

## ЭКСТРЕМАЛЬНЫЕ МЕТОДЫ

Я не знаю никаких правил, никакой настоящей грамматики кино. Когда я готовлю сцену, никогда не говорю себе: “Вот здесь нужен крупный план” или: “Здесь я сниму общим планом”. Предпочитаю снимать сцену на всех планах, а решения принимать во время монтажа. Именно тогда я начинаю чувствовать пульс фильма, именно тогда он рождается и начинает жить. Поэтому я снимаю сцену с разных камер, и желательно на разных скоростях. В сложных сценах “экшн” я использую до 15 камер. Моя любимая скорость — 512 кадров в секунду, которая при нормальной прокрутке дает 20-кратное замедление. Почему я так люблю рапиды? Дело в том, что при монтаже я обычно нахожу самый сильный момент с эмоцио-