

Урок кино

Клод Шаброль дает урок кино по случаю премьеры его пятидесятого фильма «Цветок зла» (La fleur du mal). Прекрасный повод, чтобы рассказать о своем мироощущении и манере работы.

Когда я снимал первый фильм, мне было 29 лет, и до этого я ни разу не стоял на съемочной площадке. Мои познания в области кино были сугубо теоретическими. До такой степени, что, когда мой оператор предложил мне после первого дубля посмотреть в камеру, я вместо того, чтобы глянуть в объектив, посмотрел в какую-то дырку для шурупа. Обычно такой промах становится фатальным в карьере режиссера, но мне каким-то чудом удалось сделать так, что съемочная группа относилась ко мне с уважением. Возможно, потому что я видел очень много фильмов и очень хорошо представлял себе, чего я хочу. Я не колебался, не сомневался, и это внушало доверие.

Первый урок, который я вынес со съемок моего первого фильма: время — деньги. Сначала я так сильно цеплялся ко всяким мелочам, что через неделю мы уже на три дня отставали от графика. Мой ассистент объяснил мне, что при такой работе деньги скоро кончатся, а поскольку я был и продюсером, этот аргумент действовал на меня безотказно. Я начал работать быстрее и вскоре понял: главное — получить в кадре не все, что мне хочется, а только то, что действительно необходимо.

Мне кажется, одна из главных ошибок всех начинающих режиссеров — неумение отделить необходимое от желательного. И здесь очень важно иметь заранее четкое представление о фильме, который ты собираешься снимать. И если ты не можешь объяснить своим сотрудникам, что конкретно нужно, — тебе придется очень плохо. Секрет удачного фильма — долгие размышления режиссера перед съемками. Думаю, многие режиссеры приходят на съемочную площадку, еще не достигнув той стадии осознания своего фильма, когда можно работать без проволочек. И в результате они теряют время, а, следовательно, деньги, им приходится заниматься не художественными, а финансовыми вопросами.

Основная кинограмматика — та, которая была создана классическим голливудским кино, — существует для того, чтобы через нее перешагивать. Собственно говоря, первыми начали через нее перешагивать сами американцы. Конечно, нужно знать кое-какие основные правила. Например, когда вы снимаете диалог «план-контрплан», актеры не должны смотреть в одну и ту же точку экрана, потому что после монтажа возникнет ощущение, что они отворачиваются друг от друга. Но это мелочи.

Главное — не путать стиль с формой. Меня ужасно раздражает эта модная манера

«Главное — не путать стиль с формой»

Мишель БАЙЕН

снимать в стиле репортажа, камерой на плече. Это идет вразрез со всеми установками кино как искусства. Это не стиль, это неумение снимать, неумение выбирать, что должно быть в кадре. Не меньше меня раздражает «нарезка» кадров при монтаже. Начинаящие режиссеры почему-то считают, что чем больше монтажных склеек, тем динамичнее развивается действие. По-моему, получается наоборот. Если зрителю показать 60 планкадров в минуту, эта минута будет субъективно длиннее, чем один план в течение минуты. Потому что глаз устанет сильнее. То же самое — и медленные планы убийств и умирающих жертв. Я знаю, этот прием стал общим местом в кино, и даже Сэм Пекинпа, а его я очень люблю, прибегал к этим трюкам. Я лично считаю, что хореографировать смерть — значит, лишать ее значительности. Как правило, на этот шаг идут режиссеры, которым очень важно навязать свой стиль с помощью формальных новаций. Я лично стараюсь идти в противоположном направлении. Чем больше я снимаю, тем меньше делаю эффектов. Более того, стараюсь сделать эффекты невидимыми. Например, в начале фильма «Цветы зла» Бернар Ле Кок и Бенуа Мажимель едут в машине, и мне нужно показать, что между ними существует напряжение. Начало сцены я снял снаружи, а в тот момент, когда захотел показать то, что скрывается за внешним видом событий, переместил камеру в машину и снимал их все более крупными планами. Потом, когда они хотят скрыть кое-что друг от друга, я снимал их со спины, с заднего сидения. Вот так я показал отношения персонажей, не говоря об этом ни слова. И когда позже персонаж Мажимеля говорит, что не любит отца, зритель этому не удивляется, ведь это было подготовлено сценой в машине.

В кино мне больше всего нравятся такие маленькие манипуляции.

Когда я начинаю готовиться к съемкам сцены, как правило, уже знаю, где будет стоять камера, поэтому работа начинается с общения с актерами. Необходимо помочь им почувствовать себя свободно и раскрепощенно. Лучший способ — показать им, где будет стоять камера и продемонстрировать, что все их домашние заготовки, все, что они отрепетировали перед зеркалом, будет обязательно зафиксировано на пленку. Как правило, это

нужно в первые два-три дня работы. После того, как актер почувствует доверие к режиссеру, можно больше не возвращаться к этому вопросу.

Обычно я снимаю мало дублей, но зато много репетирую. Впрочем, не настаиваю на длительных репетициях, они делают работу актера механической. Актер должен работать без страховочной сетки. Секрет работы с актерами в том, чтобы не руководить ими слишком сильно. Лучше всего давать им не прямые указания. Например, в «Цветке зла» я говорил Бернару Ле Коку: «Ты играешь типа, у которого руки всегда болтаются как плети». В «Разрыве» я говорил Жан-Пьеру Касселю: «Проблема твоего персонажа в том, что он боится, что перестанет существовать. Он уверен, что растворится в небытии. Поэтому он все время ощущает себя». Подобных деталей достаточно, чтобы актер почувствовал своего персонажа. И не нужно показывать актеру, что и как он должен делать. Нужно давать им свободу, они пусть ищут и пробуют. Пусть даже изменяют свои реплики в сценарии! У меня нет «авторского комплекса», я не настаиваю, что все написано мною — свяшенно. Иногда актерам приходит в голову гениальные идеи, и их нужно приветствовать. Иногда им приходят в голову идиотские идеи — их нужно строго отсекают, терпеливо объясняя, почему это не сработает. Больше всего меня сердят актеры, прикрывающие неуверенность в себе дурацкими манерами. Чаще всего это случается с дебютаками, им страшно перед камерой. Когда я снимал фильм «Спасибо за шоколад», Анна Муггали в первый день съемок начала странно встряхивать головой, оказавшись перед камерой. Я отвел ее в сторону и начал разговаривать с ней, постоянно встряхивая головой. Она увидела, что я веду себя как-то странно, и спросила, что со мной. Я объяснил, что она точно так же ведет себя перед камерой. К счастью, у нее хватило чувства юмора не обидеться на меня, и все прошло хорошо.

Режиссер должен относиться к актерам с уважением. Я знаю режиссеров — великих режиссеров! — которые не могут не кричать на актеров, называют их бездарностями перед всей съемочной группой. Я этого не понимаю.

Я никогда не пишу сценарии с прицелом на того или иного актера. Мне кажется,

писать на кого-то — значит, попасть в ловушку повторения сделанного актером раньше. Когда я выбираю актера, он должен быть мне интересен как личность. В моей карьере были случаи, когда какие-то актеры в фильмах других режиссеров мне очень нравились, но стоило мне с ними встретиться за ужином, как я понимал, что у нас ничего не получится. Ни в коем случае не стоит использовать актерские легенды — например, приглашать на роль мошенника актера, который славится ролями мошенников. Это не этично и, главное, вторично. Я лично с удовольствием приглашаю актеров по принципу «от противного» — исходя из убеждения, что хороший актер может сыграть все, но по-своему. Когда я предложил Жану Янну роль в фильме «Пусть умрет зверь», я ему сказал: «Тебе предстоит сыграть страшного мерзавца». Он мне ответил: «Не возражаю». Мне его ответ очень понравился. А потом, на съемочной площадке он все время доказывал мне, что его персонаж поступает правильно, иначе просто нельзя. Это очень важно — актер должен любить всех своих героев. Я часто вижу, как актеры устанавливают дистанцию между собой и персонажем из страха, что зрители примут их за тех, кого они изображают. Это ужасная ошибка.

Я никогда не снимаю планов «про запас, на всякий случай». Совершенно точно знаю, как будет выглядеть любая сцена, и поэтому снимаю дополнительные планкадры мне кажется глупостью. Во-первых, на это уходит лишнее время, во-вторых, дополнительные планкадры подразумевают, что предыдущие были плохи и режиссер плохо продумал свой фильм. Многие режиссеры предпочитают накапливать огромный материал и выбирать из него позже, во время монтажа, но я лично считаю, что они слишком поздно принимают окончательные решения. Я никогда не снимал фильма, который по завершении рассказывал бы иную историю, нежели при начале работы. Иногда в моих фильмах появляются дополнительные идеи. Порой мне попадает сюжет с двумя полюсами, и один из них кажется мне главным, а другой — второстепенным. И иногда случается, что во время съемок, благодаря игре актеров или каким-то другим элементам, второстепенная сюжетная линия выходит на первый план. Из-за этого старое равновесие на-



рушается, и приходится искать новое равновесие. Но это всегда происходит только на съемках, а не в процессе монтажа. Для меня монтаж — не игра воображения, а работа по уточнению сделанного ранее. Все продумано буквально по кадрам. Поэтому я и не перехожу на цифровой монтаж, работаю по старинке.

Но я хорошо понимаю людей, создающих фильмы на этапе монтажа. Например, «Апокалипсис сегодня» — типичный пример фильма, созданного уже после завершения съемок, по мере эволюции сюжета и идей. Но это очень неэкономный метод работы! Поэтому желаю всем, кто намерен делать долгую карьеру в кино, избегать подобных методов работы.

Мне трудно посоветовать что-то конкретное молодым режиссерам, начинающим сегодня свой путь в кино. Каждый из них сам найдет себя. Самое прекрасное в современном кино — его плюрализм. Есть великие режиссеры, которых я терпеть не могу; есть режиссеры, которые мне нравятся, в то время как многие другие считают их бездарными.

Одна из главных ошибок режиссеров современного французского кино — стремление обязательно самим писать сценарии. То, что в 60-е годы называлось политикой авторства в кино, сегодня вывернуто наизнанку. Авторы «новой волны» вообще не настаивали на том, чтобы режиссер сам писал себе сценарии. Они восхищались такими режиссерами, как Хичкок и Хоукс, которые не написали ни строчки, но смогли стать авторами своих фильмов в более высоком смысле слова. Сегодня молодые режиссеры снимают фильмы по своим сценариям, а мне кажется, что я вижу на экране все их орфографические ошибки. Я не имею ничего против киношкол, хотя считаю, что этого недостаточно для формирования настоящего режиссера. В этих школах есть одна замечательная штука: так называемые просмотры с объяснениями. Вы смотрите фильм, а преподаватель объясняет вам, как его нужно смотреть. Я лично учился, смотря фильмы, какие мне хотелось снимать. В кино меня толкнуло восхищение другими режиссерами, хотя сегодня, вспоминая уроки «новой волны», я понимаю, что мы выступали против определенного типа фильмов. Лучшее в киношколе — умение отсеивать тех, кто хочет делать кино, от тех, кто хочет просто быть в кино. Согласитесь, это не одно и то же.

Медведев Игорь
(1924). 07.03.
(1924)