

РЕВЮ

живая легенда

“Голливуд работает, как паровой каток”

Режиссер Ирвин Кершнер — Газете

В этом году жюри III фестиваля кинематографических дебютов «Дух огня» возглавляет человек крайне заслуженный и во всех отношениях замечательный — режиссер, который помог империи нанести ответный удар, а Джеймса Бонда отучил от вредных слов. **Ирвин Кершнер**, создатель фильмов «Звездные войны: эпизод V», «Робот-полицейский 2» «Никогда не говори «никогда», ответил на вопросы корреспондента Газеты Игоря Потапова.

Насколько мне известно, скоро должно исполниться пятьдесят лет с того момента, когда вы начали карьеру кинорежиссера... Да, первый свой фильм я сделал в 1955-м, так что, действительно, в этом году уже полвека, как я занимаюсь режиссурой. Спасибо, что спросили, так бы я и не вспомнил (смеется).

Примите мои поздравления. Ну, надо поздравлять меня с тем, что по прошествии стольких лет я еще жив! Я ведь начал заниматься кино достаточно поздно. Мой первый фильм был очень примитивным, он стоил сущие копейки — двадцать тысяч долларов, можете себе представить? У нас была всего одна камера, не было тележки, чтобы ее передвигать, звук записывали черт знает как, а декорации были в небольшом гараже. У нас было всего одна машина, мы ее получили почти бесплатно от компании «Крайслер» как product placement. Так мы сняли с этого автомобиля задние сиденья и установили камеру там! Я лично сделал кучу работы: проектировал декорации, написал музыку к фильму, отстоял за камерой почти все время, монтировал и, кроме всего прочего, режиссировал. Сценарий, правда, написал мой приятель, но идея тоже была моя.

И о чем же был этот сценарий? Я перед этим снимал документальные фильмы и узнал довольно много о проблеме наркомании, о том, что наркотики делают с людьми. Самое страшное и интересное, что история наркотиков в США началась с Гражданской войны. Тогда не было обезболивающих лекарств, и если надо было отрезать ногу, то человека поили допьяна виски и затем пилили его ногу! Морфий стали применять позднее, но зато был опиум. Из опиума делали такую штуку, которая называлась «лауданум», — это была настойка синего цвета, жидкий опиум. Его давали солдатам, прошедшим через ампутиацию или получившим огнестрельные ранения. Тогда ведь солдаты не умирали мгновенно, как часто показывали в фильмах. Бац! Пуля ударила, и человек падает замертво. Нет, довольно часто они оставались в живых, с жуткими ранами, и только от самого человеческого тела зависело, выживет человек или нет. Конечно, это было связано с жуткими страданиями. Если пуля попадала в живот, то полевые хирурги особо не копались во внутренностях. Они вытаскивали пулю и ждали, что будет дальше. И солдатам давали этот жидкий опиум. И они становились зависимыми от этого. Они не знали, что они зависимы, но вскоре после войны появились торговцы, которые ездили по городам и селам с тележками, набитыми ящиками с «лауданумом», и продавали его ветеранам гражданской. Позднее появился морфий, героин, кокаин, но слово «наркотик» долгое время к ним не применялось. Зигмунд Фрейд был подсажен на кокаин и писал, что это «чудесная вещь, которая отлично прочищает мозги». И вот мой первый фильм как раз был посвящен наркотикам.

Какова же была судьба этого фильма? Мы с друзьями сделали его за гроши, он уже был смонтирован, и мне оставалось только записать музыку. Я сам занимался музыкой, и с еще двумя приятелями мы записывали несколько партий разных инструментов, а потом накладыва-

ли их друг на друга. Так вот, эта работа почти подходила к концу, когда ко мне пришел Роджер Корман — он ничего общего не имел с этим фильмом, кроме того, что дал десять тысяч на съемки, — и говорит: «Я отнес фильм к братьям Уорнерам, завтра просмотр». И вот я сижу рядом с самим Джеком Уорнером, мы смотрим фильм, он заканчивается, и Уорнер спрашивает: «А этот парень, он вообще-то принадлежит к профсоюзу?» Профсоюз в Голливуде тогда был очень силен, но я как раз в него не входил. Ему говорят: «Нет». «Отлично!» — говорит Уорнер. Он не навидел профсоюзы, они ему много крови попортили. «Я хочу выпустить этот фильм в прокат, — говорит он. — Без изменений и без разрешения профсоюза». Тут начались проблемы, потому что парни из гильдии кинемехаников пригрозили забастовкой. Тогда Уорнер пришел ко мне — Джек Уорнер, живой бог! И он спросил: «Что же нам делать? Ты снял отличный фильм, но его нельзя прокатывать». И я сказал: «Знаете, когда я делал документальное кино, я организовал небольшой профсоюз». Главным тогда был American Film Workers Association, а в наш союз набирали тех, кто занимался телевидением. Те, кто делал мой фильм, получали выплаты от профсоюза, все было по правилам. И вот собралось наше калифорнийское правление, всего пять человек — это ведь был маленький профсоюз. И мы решили позвонить в штаб-квартиру в Вашингтоне, где нам сказали: «Давайте их немного пошантажируем и скажем, что если они не будут прокатывать наш фильм, то мы прекратим телепередачи на всей территории США». Что такое было телевидение в 1955 году? Мало кто вообще про это слышал. Но угроза действовала. Джек Уорнер смог выпустить мой фильм в прокат, и он даже заработал неплохие деньги — если учесть, что производство почти ничего не стоило.

Вы сейчас много преподаете в университетах в США. Стало быть, учите студентов делать фильмы за небольшие деньги, как когда-то сами поступали? О, сегодня все намного сложнее! Конечно, с цифровой камерой можно снять дешевый фильм. Но для кинопроката его надо перевести на 35-миллиметровую пленку, а это уже довольно дорогая процедура. Но все еще хуже. Кинематографисты, в том числе и мои студенты, снимают сотни независимых фильмов в год. Но они не доходят до проката. Владельцы кинотеатров должны платить арендную плату, должны привлекать публику. Публика не пойдет на фильм, если она не видела его рекламу. В Америке реклама стоит очень дорого. Вот, например, ваша газета: рекламный блок размером в полосу будет стоить такие же деньги и для генерального независимого фильма, и для какого-нибудь тупого многомиллионного блокбастера. Голливуд распространяет свою продукцию по всему земному шару благодаря двум вещам — рекламе и кинозвездам. Реклама охватывает все области: телевидение, радио, газеты, журналы, книги, клубы поклонников и так далее. Сегодня разрекламировать фильм стоит больше, чем его произвести. А средний голливудский фильм стоит от 60 до 100 миллионов. Помню, когда годы спустя мы выпускали в повторный прокат фильм «Империя наносит ответный удар»...

Вы имеете в виду оцифрованную версию?

Нет, оцифрованную делал Лукас, а моя была такой же, как и вначале, только Лукас попросил меня добавить два трехсекундных эпизода с какими-то инопланетянами в самом начале. Ему надо было потом продавать фигурки этих инопланетян. Ему надо было захватить рынок. Так вот, реклама этого повторного проката стоила почти сорок миллионов!

Но ведь это же самое известное кино, зачем столько тратить на его повторную рекламу?

Потому что они хотели, чтобы каждый зритель в стране пошел и купил билет. Вот как работает Голливуд, как паровой каток! Все ради рекламы! И в этом проблема. Проблема не только с американским независимым кинематографом, но и с иностранными фильмами. Я состою в комитете Американской киноакадемии, который занимается отбором иностранных фильмов для «Оскара». Я видел потрясающие, гениальные фильмы, которые на голову опережали все то, что выдвигалось на «Оскар» от США. Я видел выдающийся бразильский фильм «Ольга». Мне очень понравился французский фильм, немецкий, испанский. Эти фильмы делают за 500 тысяч, за пять миллионов. Это были действительно прекрасные картины, сделанные с душой и сердцем. Почему же мы не видим в Америке иностранных фильмов? Потому что публику приучили к тому, что иностранное кино, если оно идет с субтитрами, смотреть не стоит: чтение утомляет. Кроме того, иностранные фильмы не рекламируются, и в них нет знакомых звезд. Вот второй корень зла — звезды. Звезды американского кино известны по всему миру, но в Америке никто, кроме жалкой кучки интеллигентов, не знает русских, испанских, французских звезд. Чтобы стать известными здесь, они должны приехать в Голливуд и сниматься в дорогих блокбастерах. На что смотрит американский зритель? На фамилию главного героя. Если есть Клинт Иствуд, то, конечно, публика пойдет на Клинта Иствуда — им даже не важно, как называется фильм и о чем там идет речь. Реклама и звезды — вот на чем держится голливудское кино. Прежде всего — доход. Прежде всего — экономика. Знаете, Ленин был в этом смысле прав (смеется). А независимое кино... Его снимают на цифровую камеру, и в лучшем случае какая-нибудь фирма согласится выпустить его прямоком на DVD. Так эти фильмы и кочуют из «цифры» в «цифру».

Как же тогда вы относитесь к тому факту, что зрители за рубежом, в том числе и в России, знают вас прежде всего как режиссера как раз дорогих голливудских картин с размахом и спецэффектами?

Ну, я-то отношусь к этим фильмам как к остальным своим работам, это уже фильмам повезло с рекламой! «Звездные войны», «Робот-полицейский» были для меня приключением в том смысле, что это были продюсерские проекты, а мне было интересно, смогу ли я справиться с продюсерским диктатом?

И над каким фильмом работало интереснее всего? Конечно, «Империя наносит ответный удар». Джордж (Лукас. — Газета) сказал мне с самого начала, что я не должен ограничивать свою фантазию. «Ничего, что



ты не разбираешься в спецэффектах, — сказал он. — У меня есть люди, которые должны ломать голову над тем, как воплотить то, что придумал ты». И я целый год занимался раскадровкой фильма. Конечно, были и ограничения, причем обычно связанные с маркетингом. Например, я до самого последнего момента не имел права раскрывать даже актерам, что Дарт Вейдер на самом деле отец Люка Скайуокера! Они сильно удивились, когда об этом узнали. Конечно, теперь во всяких книгах о создании

«Звездных войн» меня как бы и нет. Это правда, что без Лукаса и его компании я бы этот фильм не снял, но и они без меня сняли бы что-то совсем другое. Вообще-то, фильм Лукаса отличался от всех остальных тем, что в его трилогии был размах и была перспектива. В хорошем фильме должна быть перспектива, и я это вижу в европейских, китайских, японских картинах. А в Голливуде фильм чаще всего представляет себе просто как набор картинок с известными актерами — совсем как во времена немого кино.

газета

учитель мастера Йоды

Ирвин Кершнер родился в 1928 году в Пенсильвании. Изначально Кершнера привлекала идея музыкального образования и он с увлечением изучал игру на скрипке, виолончели и основы композиции. Позднее окончил курс фотографии и начал работать в качестве оператора-документалиста для американской правительственной программы по сбору информации в Иране, Греции и Турции. Вернувшись в США, занялся режиссированием телепроектов и кинокартин. Фильм «Глаза Лоры Марс» (1978) с Фэй Данауэй и Томми Ли Джонсом принес ему девять номинаций на премию «Эмми». Широкая публика знает Кершнера по фильму «Звездные войны: эпизод V. Империя наносит ответный удар» (1980) — той части знаменитого сериала, в которой впервые появляется персонаж наставника джедаев мастера Йоды, а публика узнает, кем является Дарт Вейдер. Кроме того, Кершнер режиссировал один из фильмов «Бондианы» — «Никогда не говори «никогда» (1983) с Шоном Коннери — и вторую часть сериала «Робот-полицейский» (1990). Ирвин Кершнер также снялся в нескольких фильмах (в том числе в 1988 году в «Последнем искушении Христа» у Мартина Скорсезе), а в настоящее время занимается преподавательской деятельностью.

Kershner (rev.)
20.03.05