

Урок кино

За последний год Роберт Земекис выпустил сразу два фильма — “Что скрывает ложь” и “Робинзон”. Оба имели огромный кассовый успех, а “Робинзон” также был выдвинут на “Оскар” в категории “лучшая мужская роль”. Самое подходящее время, чтобы дать урок режиссуры.

Вот уже много лет я преподаю режиссуру в Университете Южной Калифорнии, в котором в свое время также учился на режиссерском факультете. У меня нет возможности вести постоянную преподавательскую работу, но каждый год я выбираю одного-двух студентов и становлюсь их куратором, когда они снимают свой первый короткометражный фильм.

Студенты попадают разные. Есть люди, вообще ничего не знающие о кино. Мне попадались студенты, которые никогда не слышали моего имени и не видели ни одного моего фильма.

По большому счету, всех студентов можно разделить на два типа — тех, кто хочет самовыражаться и снимать авторское кино, и тех, для кого кино — это развлечение, спектакль. Проблема студентов второго типа — в том, что они зачастую утрачивают правильные приоритеты. Они тратят время на то, чтобы получить лучшую камеру и более совершенное оборудование. Они перестают задаваться вопросами, что именно они собираются снимать. Мне кажется, это самая опасная ловушка для дебютантов. Потому что камера — завораживающая штука, она может легко перетянуть на себя все внимание молодого режиссера и заставить его забыть о том, что главное — рассказать интересную историю.

Я заметил: многим начинающим важнее назвать себя режиссером, нежели поставить фильм. Но так или иначе, я учу их только прагматичным вещам. Я редко обсуждаю теоретические вопросы, у меня нет времени показывать им фильмы. Конечно, это досадно, потому что режиссер должен знать прошлое кино. Когда я готовлю новый проект, обязательно пересматриваю кое-какие старые фильмы, чтобы увидеть, как разрешали режиссеры технические, повествовательные или эмоциональные проблемы. Я считаю, что каждый человек, который пишет книгу на английском, обязательно должен почитать Диккенса. В кино — то же самое. Если вкратце перечислить фильмы, которые всегда меня вдохновляют, в список обязательно попадут “Крепкий отец” Копполи, “Психо”, Хичкока, “Доктор Стрейнджлав”, Кубрика, “Жизнь прекрасна” Капры и, конечно же, “Челюсти” Спилберга. Постановка, монтаж, подбор актеров даже на самые маленькие роли — все идеально. Это образцы совершенства, к ним мы должны стремиться.

ФИЛЬМ — ОРГАНИЧНОЕ СОЗДАНИЕ

Главный урок, который я вынес за долгие годы работы, — постановка всегда должна служить сюжету. Для меня хороший режиссер-постановщик всегда заодно и сценарист — даже если он не пишет сценарии сам. Хичкок, например, никогда не числился сценаристом своих лент, но перед съемками каждого фильма он недели и месяцы сидел вместе со своим сценаристом и шлифовал сценарий до блеска. То же самое — Фрэнк Капра. Сам он не написал ни строчки, однако всегда руководил процессом сочинения сценария. Для этого нужно иметь очень хорошее чувство структуры. Если у вас есть вкус к такой работе, значит, вы автор. Только вы пишете не пером, а камерой. Я лично стараюсь как можно теснее сотрудничать со сценаристами. Порой мне даже приходится с ними консультироваться во время съемок и монта-

жа. Они — гаранты того, что изначальная идея не претерпела изменений, и я по-прежнему работаю над тем фильмом, который задумывался вначале.

Дело в том, что на съемочной площадке на вас может повлиять много внешних факторов. Вы начинаете сомневаться, терять пугаводную нить. Здесь нужна жесткая дисциплина и непредвзятость, они заставят вас вернуться к первоначальной идее.

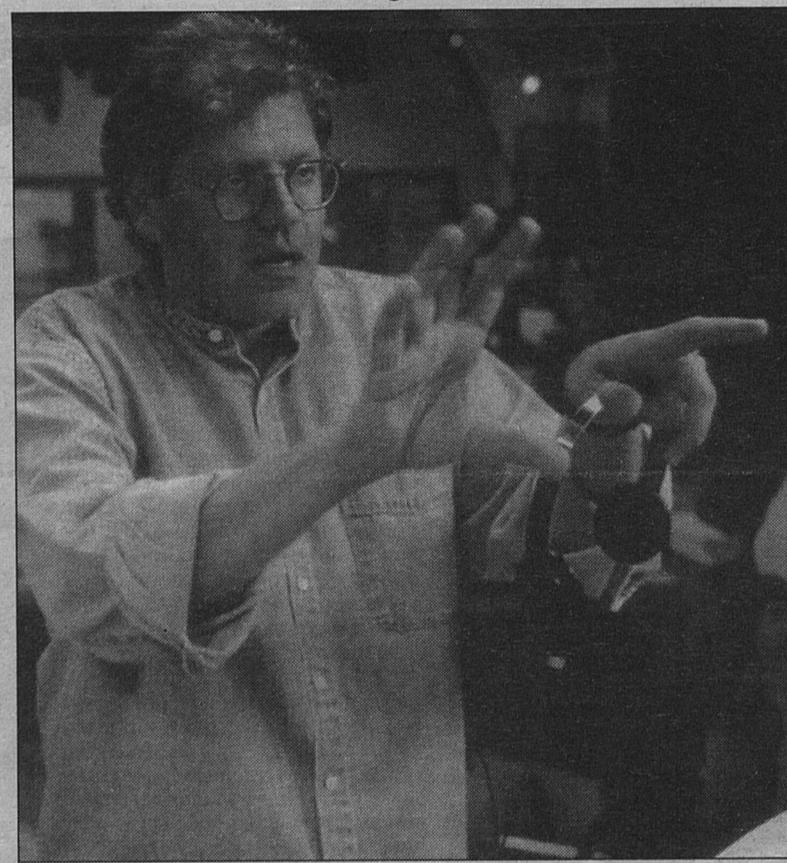
Меня никогда не привлекало экспериментаторство на съемоч-

Я перечитываю сцену в сценарии, определяю, какую информацию необходимо донести до зрителей, и стараюсь снять как можно проще и логичнее. Но в процессе репетиций стараюсь внести коррективы, чтобы сделать план более интересным и динамичным, и в конечном итоге часто многое меняю. Но всегда остаюсь верен внутренней логике сцены.

Одна из самых больших опасностей, о которой я всегда предупреждаю моих студентов, — опасность влияния оператора. Потому что у

Роберт ЗЕМЕКИС.

Камера — завораживающая штука



ной площадке. Я не люблю продвигаться вслепую. Мне нужно знать, куда я иду. Иначе я вообще не знаю, куда поставить камеру. Но при этом готовый фильм все равно получается совершенно не таким, каким я его задумывал. Потому что фильмы — это органичные создания, они постоянно эволюционируют. Только при последнем монтаже все принимает законченную форму. А до этого продолжаются поиски. По сути, это продолжение сочинительства, только иными средствами.

Единственное, о чем я всегда жалею перед премьерой, — о том, что не смогу смотреть фильм “с чистого листа”, как смотрят его зрители. Я постоянно мечтаю о том, чтобы появился прибор, способный загипнотизировать режиссера и заставить его забыть о своем фильме абсолютно все и открыть его вместе с остальными зрителями. Великий парадокс кино: ты делаешь фильм для себя, но другие все равно получат от него больше удовольствия!

СОХРАНЯТЬ ЛОГИЧНОСТЬ

Разумеется, существует грамматика киноязыка. Это как литература. Чтобы составить фразу, нужно взять определенные слова и расположить их в определенном порядке. Казалось бы, все просто. Но составить из фраз историю гораздо сложнее.

Когда мне нужно поставить камеру для какого-то план-кадра, я всегда сначала стараюсь действовать, исходя из основных правил.

оператора совсем иные мотивы при расположении камеры. Его интересует только образ и нет дела до истории. Он может попробовать убедить вас снять сцену с потолка, потому что под ногами героев — очень красивый пол. Конечно, может получиться очень красиво, но что это даст сюжету? И насколько отвлечет зрителя от интриги?

Обычно, снимая сцену, я уже достаточно хорошо представляю себе, как буду ее монтировать. Как правило, делаю мало запасных ракурсов. Если сцена хорошо написана и в ней играют хорошие актеры, вообще стараюсь снять ее единым планом без монтажных склеек. Мне всегда казалось, что таким образом сцены с диалогами срабатывают лучше всего. Конечно, зачастую возникают маленькие проблемы, неточности в ритме из-за того, что я выбираю минимум ракурсов и делаю минимум дублей.

У МЕНЯ НЕ ХВАТАЕТ ТЕРПЕНИЯ НА АКТЕРОВ

Большое преимущество режиссеров со стажем — в том, что на их съемочной площадке складывается идеальная команда. Нет ничего ужаснее, чем переснимать дубль из-за того, что ассистент не навел вовремя фокус на актеров. Но сегодня у меня таких накладок не бывает.

Я знаю, что многие режиссеры снимают бесконечное количество дублей в надежде, что перед камерой произойдет что-то волшебное. Мне это кажется немного смешным. Мне только раз дове-

лось сделать 35 дублей одной и той же сцены — да и то из чисто садистских побуждений. Я хотел накачать двух актеров, которые не выучили текст.

Вообще-то я стараюсь общаться с актерами как можно меньше. Причина проста — у меня не хватает терпения. Когда я прихожу на площадку, мне нужно разобраться с камерой. Но некоторые актеры терпеть не могут, когда их вызывают на съемочную площадку после того, как там все подготовят. Они не хотят просто проходить от одной отметки к другой и произносить свой текст. Им хочется принимать участие во всем творческом процессе. Мне не раз приходилось говорить актеру, например: “Встань к окну”, — и слышать от него ответ: “Мне удобнее у двери”. Я терпеть не могу скандалы, поэтому стараюсь до начала съемок прочувствовать личность актера и подстроить под него мизансцены.

Есть правило: больше всего времени уходит не на работу с исполнителями главных ролей, а с теми, кто снимается в одной-двух сценах. С исполнителями главных ролей все просто: через неделю все мы втягиваемся в процесс работы, притираемся друг к другу и можем работать почти без разговоров. Исполнители маленьких ролей приходят сниматься, когда проект уже набрал скорость курьерского поезда, и актер должен вскакивать в него на ходу, иначе весь процесс зашатается. Поэтому режиссер зачастую проводит больше времени с исполнителями ролей второго плана, готовя их к ролям.

А теперь — о работе с актерами в самом прямом смысле слова. Есть два очень простых правила. Во-первых, всегда берите хороших актеров, иначе вы ничего от них не получите. Это кажется очевидным, но если бы вы знали, сколько молодых режиссеров заблуждается на этот счет! И второе правило: раз уж вы взяли хороших актеров — не мешайте им работать! Все, что им нужно знать, — что чувствует персонаж. Не нужно устраивать групповых сеансов психотерапии. Не нужно учить актера играть. Это его профессия. Если он должен быть грустным, не надо говорить: “Представь себе, что тебе семь лет и что у тебя умерла собака”. Скажите ему просто: “Ты грустишь”. Можно слегка дозировать: более грустно, менее грустно. Самое страшное — объяснять актерам слишком много. Помню, когда я учился в университете, наш преподаватель говорил: “Если вы хотите, чтобы актриса держала карандаш как пенис, велите ей держать его как карандаш”.

МОЛОДЫЕ НЕ УМЕЮТ СОМНЕВАТЬСЯ

Важно уметь отстаивать свое мнение, но не менее важно признавать свои ошибки. Больше всего меня поражает в нынешних студентах полное отсутствие сомнений. Они не воспринимают критику. Я не знаю, что это — эгоизм или попытка компенсировать отсутствие опыта, но они не в состоянии оценить и проанализировать свою работу. Мне кажется, что постановщик должен уметь взглянуть на свое детище с определенной дистанции. Как правило, если все тебе говорят, что ты в чем-то неправ, стоит повнимательнее всмотреться в эту сцену. Хотя, как показывает опыт, люди часто видят не причины, а следствия. Настоящие ошибки коренятся глубже, их не обнаружить при первом просмотре. Но к критике нужно относиться спокойно, без терзаний и волнений. Я охотно выслушиваю замечания, потому что знаю, что могу либо согласиться, либо не согласиться. Гораздо тревожнее, когда к тебе подходит человек, восторженно отзываясь о твоём фильме, и в конце монолога роняет фразу, из которой следует, что вообще не понял, о чем кино!