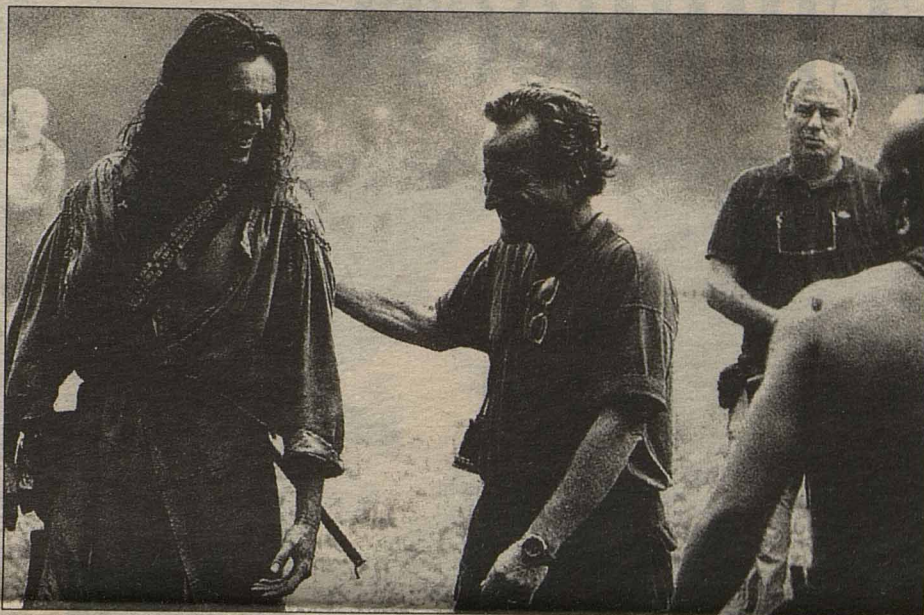


Майкл Манн: по тропе Эйзенштейна

Сьюзен ХОУАРД



Последний на сегодня фильм Майкла Манна "Али" в очередной раз доказал, что этот режиссер одинаково уверенно чувствует себя во всех жанрах. Тем более интересно будет узнать секреты мастера, на чьем счету — такие разные фильмы, как "Вор" (1980), "Застава" (1983), "Красный дракон" (1988), "Последний из Могиан" (1992), "Схватка" (1996), "Свой человек" (1999), "Али" (2002).

К кино меня привлекли произведения таких великих режиссеров, как Пабст, Мурнау, Вертов и Эйзенштейн. Я всегда защищал чисто визуальное кино и в молодости по глупости часто говорил: "Кино стало жертвой избытка слов".

Я уверен, что человек по-настоящему поймет, как кино может и должно воздействовать на людей, только изучив великие классические произведения немого кино, и в первую очередь — русского. Если сегодня изучить механизмы воздействия кино на эмоции зрителей, вы не найдете ничего принципиально нового по сравнению с тем, что придумал и использовал в своих фильмах Эйзенштейн.

Эпоха немого кино была самой новаторской по части режиссуры. Но как только появился звук, правила стали диктовать сочинители диалогов. Кино начало деградировать. К началу 50-х годов все застыло, превратилось в законсервированные на пленку спектакли.

Если вначале меня вдохновляло немое кино, то впоследствии мною руководило отвращение к тому, что снималось в годы нашей молодости. Когда в начале 70-х годов я начал работать в кино, положение в Голливуде было плачевным. Тогда главным достижением на визуальном фронте было умение строить кадр так, чтобы не заставлять зрителя напрягаться. Такая вот общая анестезия. Мы находились в сотнях световых лет от того искусства 20-х годов, которое заставляло работать воображение и интеллект. Конечно, и в те годы были исключения — например, Стэнли Кубрик. Снимались и удачные жанровые фильмы. Я вспоминаю вестерны Пекинпа, фильмы Артура Пенна и даже "Буллитт", с определенной точки зрения бросающий вызов сложившимся правилам.

Именно в эту брешь я и хотел проникнуть.

Когда я снимаю фильм, я делаю это в первую очередь для себя. Но при этом мне нужно, чтобы его посмотрело как можно больше зрителей, и чтобы им мои фильмы понравились. Так что в конечном итоге кино получает скорее для публики. Я далек от тщеславных мыслей, и мне в свое время очень помогла киношкола. Не потому, что меня там обучили режиссерскому ремеслу, а потому, что там я имел возможность снять много плохих фильмов, по моему мнению, экспериментальных.

В те годы я был полон идей, которые считал революционными. Но как только у меня появилась возможность воплотить их на практике, я быстро понял, что

все это совершенная чепуха, неинтересная никому, кроме меня. Тогда же я понял, что режиссер должен испытать все на собственной шкуре, и поэтому режиссерская школа — лучший способ научиться профессии. Начинающий режиссер должен быть свободным и испытывать свои силы, не опасаясь наказаний или насмешек. Если бы я работал под более строгим контролем, я бы не рискнул окунуться в эксперименты. И тогда мне потребовалось бы гораздо больше времени, чтобы понять, насколько незрелыми являются все мои идеи о символизме в кино. Эксперименты позволили мне очиститься от наивных и претенциозных установок. А чем раньше ты от них избавляешься, тем быстрее переходишь к чему-то действительно серьезному. Несколько месяцев школьных экспериментов позволили мне избежать многих лет обучения на практике, поэтому я всячески советую всем начинающим режиссерам пройти этот этап.

Те, кто думает, что режиссер не является автором фильма, вообще не понимают практики работы над картиной. Я всегда был сценаристом или одним из сценаристов своих фильмов, и идея снять кино по чужому сценарию кажется мне очень странной. Но, уверю вас, те режиссеры, которые работают с чужим драматургическим материалом, все равно являются авторами, — если у них есть хотя бы минимум художественных способностей.

Например, мой приятель Ридли Скотт никогда не написал ни одной строчки. Но он прекрасно представляет себе, каким должен быть его сценарий, и заставляет сценаристов переписывать материал, пока не получит то, что ему нужно. Можно считать это непрямым способом сочинять свою историю. А когда начинаются съемки, сила образов у большого режиссера всегда перевесит силу слов. Он сможет сделать своим любой сценарий. Достаточно иначе поставить

освещение, чтобы смысл сцены полностью изменился. Вы можете снять комическую сцену, а при монтаже наложить на нее грустную музыку, и получится драма.

Я подхожу к съемочному периоду как к чисто исполнительской фазе работы. Обычно я стараюсь хорошо делать домашнюю работу и отвечать на все вопросы до прихода на съемочную площадку. Я не пытаюсь понять внутренний смысл сцены на площадке, я должен его знать заранее. Анализ начинается еще на стадии написания сценария и продолжается во время репетиций, которые я снимаю на цифровое видео. Не для того, чтобы сделать раскадровку, а чтобы почувствовать саму сцену. Реплика, произнесенная "живьем" для режиссера, заметно отличается от реплики, записанной на пленку. Кстати, на съемочной площадке, я предпочитаю смотреть на актеров через объектив. Особенно на тех, кто умеет играть внутреннюю жизнь, тех, кто может очень многое выразить взглядом. Я давно уже заметил, что я если смотрю во время съемок напрямую на актера, то потом выясняю, что камера запечатлела нечто иное, нежели мой взгляд.

Репетиции для меня необходимы, но во время репетиционного периода я стараюсь не заходить слишком далеко. Самый страшный кошмар режиссера — репетиция, где все получилось идеально. Нет ничего хуже сознания того, что ты упустил лучший вариант. На репетиции режиссер должен уметь подвести актера к определенному этапу, и он должен состояться на съемочной площадке перед камерой.

Как правило, подготовка к фильму продолжается очень долго. Для "Али" Уилл Смит тренировался целый год, а каждая сцена была отрепетирована и записана на цифровое видео много раз. Целью этой подготовки является обеспечение полной спонтанности на съемочной площадке. Вся огромная рабо-

та, проводимая заранее, служит только тому, чтобы на съемках актер был полностью раскован и мог чувствовать себя совершенно свободным.

Когда я с утра прихожу на съемочную площадку, в первую очередь занимаюсь камерой. Сначала я определяю, каким будет кадр и стараюсь сделать так, чтобы актерам было в нем комфортно. Я не использую на площадке раскадровки, я их не люблю, меня угнетает такая работа. Мне кажется, я просто копирую то, что сделано заранее, и при этом творческое удовольствие пропадает.

Когда я начинаю ставить кадр, в первую очередь я задаю себе вопрос, какую эмоцию я хотел бы выразить. Представим себе сцену, в которой мужчина и женщина расстаются. В первую очередь нужно определить, с чьей точки зрения будет сниматься сцена. Предположим, я снимаю с точки зрения мужчины, и подспудный смысл сцены в том, что он отчаянно пытается удержать свою спутницу. Значит, я должен найти волшебное место для камеры, и выстроить кадр, где будет видно, что он не хочет, чтобы она ушла. Как правило, все это я делаю чисто инстинктивно, подчиняясь силовым чувствам. Могу с полной уверенностью сказать, что одну и ту же сцену с одними и теми же актерами я в разные дни снял бы по-разному, в зависимости от настроения и атмосферы на съемочной площадке. И в разные дни она прозвучала бы по-разному.

Кино — коллективное искусство, и один из талантов режиссера — умение подобрать хорошую команду. Как правило, я стараюсь посмотреть предыдущие фильмы всех тех, кого хочу взять в свою группу — от оператора до костюмера. Я смотрю их фильмы и определяю, к какой категории они относятся — художников или ремесленников. Ремесленники подходят к профессии пассивно, они предпочитают

использовать готовые рецепты для достижения нужных целей. Художники более активны и часто ищут новые пути для решения поставленных перед ними задач. Это автоматически тянет фильм вверх.

Я считаю, что главное — личность. Мне нужны сотрудники, верящие в себя, в свои способности. Они должны быть самолюбивы и честолюбивы. Я не могу работать с невротиками, которые меня боятся и мгновенно идут на уступки, если мне что-то кажется неправильным. Мне нужны люди, умеющие отстаивать свое мнение, абсолютно честные со мной. Я не буду возражать против оператора, который скажет мне: "Понятия не имею, как снимать эту сцену". Я отвечу ему: "Давай думать вместе". Гораздо хуже, когда человек делает вид, что его идеи полностью совпадают с твоими. Работа с ним — просто потеря времени. Впрочем, такие люди на моей площадке не работают.

Чтобы актер хорошо сыграл роль, нужно в первую очередь четко определить для себя, чего ты от него добиваешься. Далее — нужно говорить с ним на одном языке, понимать процесс актерской работы над ролью, употреблять термины, ему понятные. Думаю, любой режиссер должен хотя бы в общих чертах представлять себе суть актерской игры.

Как только вы определились с тем, что вы хотите от актера и как должна "звучать" та или иная сцена, вы должны подробно посвятить актера во все детали. Некоторые режиссеры считают, что актер сам должен "привести" их к персонажу. Я с этим несогласен. Ремесло актера и без того трудное и требует огромного мужества. Поэтому режиссер обязан подвести актера к персонажу, дать ему все ключи и всю информацию, какая есть в его распоряжении.

Я подхожу к персонажам фильма с антропологической точки зрения. Я провожу настоящее расследование их прошлого, их взглядов. И все нужные с моей точки зрения данные передаю актеру. Я не передаю ему все, потому что в нашем мире слишком много информации, и порой отделить важное от незначительного очень трудно. Иногда актер, работая в одиночку, тонет в частности, упуская при этом главное. Нужно уметь направить его по верному пути.

Как правило, лучшим способом объяснить актеру, что от него требуется, является показ отснятого за день материала. Но здесь нужно быть очень осторожным. Ни в коем случае нельзя показывать актеру неудачные дубли. Ничто не действует на актера столь разрушительно, как осознание того, что он сыграл плохо. Нужно показывать только удачные дубли и поощрять его идти в этом направлении. Именно так я работал с Уиллом Смитом на проекте "Али": показывал ему сцену и говорил, что здесь он нашел верный тон. Такой подход очень помог нам обоим при работе над образом Мухаммеда Али.

● На съемочной площадке фильма "Последний из Могиан"

Экран и сцена —

— 9/3