

Роман ПОЛАНСКИЙ:

«Забывать, что это кино!»

Сьюзен ХОУАРД

Урок кино

Меня часто просили почитать лекции по режиссуре, но я никогда не мог заставить себя последовательно читать курс лекций или семинаров. Максимум, на что меня хватает — короткие конференции. Все, что я могу — поделиться с учениками кое-какими приемами, которые накопились у меня за годы работы. Хотя я совершенно не уверен, что этими приемами могут воспользоваться другие режиссеры.

Мне очень повезло — я учился в настоящей киношколе, одной из лучших в мире, в Лодзи. Нас учили пять лет. Кое-какие предметы разрешалось пропускать, кое-какие были обязательными — за посещение отчисляли. Самым важным предметом была фотография. Первые два года в основном были посвящены практике фотографии. Это был мой первый важный урок: кино — последовательность фотографических кадров, меняющихся со скоростью 24 кадра в секунду.

Лучшее, что я помню из школьных занятий, — просмотры и обсуждения. Мы жили при коммунистическом режиме, но школа была привилегированным местом. У нас в холле висела мраморная табличка с цитатой из Ленина: «Из всех искусств самым важным для нас является кино». И нас не трогали. Школа напрямую контактировала с синемадкой и с Национальным центром польского кино, который заказывал новые фильмы с Запада. Покупали они мало, но смотрели много. И все, что они отсматривали, обязательно отправляли на день в школу. Порой просмотры шли целый день без перерывов, и зал был набит битком. Иногда входил преподаватель и говорил: «Третий курс, марш на лекцию по фотографии». Третий курс уходил, на его место садились первокурсники. Школа располагалась в огромном дворце, и в центре холла была огромная деревянная лестница. Мы часами сидели на перилах и спорили о кино. Эти просмотры и споры на перилах стали одним из важнейших элементов нашего образования.

Во время просмотров можно научиться многому. Почти всему — кроме самого главного. Невозможно изучать язык, если ты только слушаешь, но не говоришь. Приходит момент, когда ты должен начать говорить слова, которые говорят дру-

гие. Приходит момент, когда нужно начинать снимать.

Я из тех режиссеров, кто всегда ищет сюжеты, а не ждет, пока они к ним придут. Я ищу яростно, отчаянно, и днем и ночью... и, как ни странно, иногда эти сюжеты сами ко мне приходят. Никогда не знаешь, где ты их найдешь, невозможно описать словами, что именно ты ищешь. Все равно что пытаться описать словами женщину, в которую ты хочешь влюбиться. Я ин-

Краковском гетто, где я рос, в нем упоминались люди, которых я лично знал. Кто-то из них жив, как, например, Ричард Горовиц, он живет сейчас в Нью-Йорке. Мне не хотелось прикасаться к воспоминаниям о тех днях, потому что кино-пленка деформировала бы их, а я хотел сохранить их в неприкосновенности. Потом я прочитал книгу Владислава Шпильмана «Пианист», действие которой происходит в Варшаве, и понял, что на-

на счету был один полнометражный фильм, а он был сценаристом-дебютантом. Но он быстро меня нагнал. Мы с ним работаем довольно экстравагантно: разговариваем, выпиваем, пишем, потом он перечитывает мне написанное, я слушаю, пытаюсь играть за отдельных персонажей, произносить их реплики с разными интонациями, потом мы все переписываем и снова приражаем на себя сцену и поведение героев. Иногда мы переписываем сцену раз двадцать! Что



стинктивно чувствую, что мне нужно, но не могу дать этому точное описание. Как гласит польская поговорка: «Я слышу колокола, но не знаю, в какой церкви они звонят». Например, перед тем, как снять «Пианиста», я несколько лет искал проект, который мог бы снять в Польше. Мне хотелось вернуться туда, чтобы снять фильм через сорок с лишним лет после моего первого польского фильма «Нож в воде». Снимать фильм в Польше означало для меня вернуться в период моего детства, войны или послевоенного времени. Эти годы оставили во мне самые яркие воспоминания. Я не хотел снимать автобиографический фильм, но мечтал снять ленту, где мог бы использовать свои воспоминания. В свое время я отказался снять «Список Шиндлера», потому что это было слишком близко ко мне, к моему прошлому. Действие этого фильма происходит в

шел свой сюжет. Я мог использовать свой опыт, не опасаясь, что он запятнает мои воспоминания.

Я постоянно принимаю участие в написании сценариев моих будущих фильмов, но не потому, что хочу присвоить фильм себе, а по чисто техническим причинам. Работа над сценарием является для меня частью постановки фильма. Сценарий — это не книга, не роман. Это способ его использования. Это как работа с актерами: сначала выбираешь актера, лучше всего подходящего на роль, а потом притираешься к нему и его методам работы. Я стараюсь работать с одним и тем же сценаристом — Жераром Брашем, потому что мы уже давно притерлись друг к другу, написали вместе десять сценариев. Мы с ним начали работать в кино практически одновременно. Конечно, у меня был кое-какой опыт: до нашего знакомства я снимал короткометражки, у меня

поделать, у нас нет научных методов, это единственный метод, который мы знаем. Мы давно уже не работали вместе, но когда ты начинаешь снимать на английском языке, лучше сразу же работать с англоязычным сценаристом.

Совершенно иначе я работал с Робертом Тауном на фильме «Китайский квартал». Мы с ним большие друзья. Мы были друзьями до работы, после работы, но не во время нее! Роберт долго работал над этим сценарием и закончил его как раз в тот момент, когда я решил его снимать. Но снимать это было невозможно. В сценарии Роберта было двести с лишним страниц, что означало четырех-пяти часовую картину. В сюжете было очень много персонажей, конструкция была непрочной, все это нужно было сокращать, ужимать, подчищать — но Роберт сражался за каждую строчку. Мы скандалили каждый день! Как



сейчас помню, в то лето была ужасная жара. У меня был офис на Голливудских холмах, и мы задыхались там от духоты. Лохматый пес Роберта обожал лежать у меня в ногах, а сам Роберт постоянно курил!

Но это было не главное. Главное — мы не могли с ним договориться по двум принципиально важным пунктам. Во первых, он не хотел, чтобы детектив (Джек Николсон) переспал с Эвелин (Фэй Данауэй), а мне это казалось очень важным. В эпоху классических черных детективов (а действие нашего фильма происходило как раз в те времена) зритель не знал, почему женщина отдается герою — из-за любви или чтобы им манипулировать. Мне казалось, что двусмысленные отношения между героями придадут напряженность сюжету. И во-вторых, он не хотел, чтобы в финале Эвелин погибла. Но я не видел иного финала в фильме о коррупции и обманах. Мне было важно показать, что добродетель не восторжествует — чтобы зритель, выходя из зала, испытывал фрустрацию из-за несправедливости произошедшего. Мне было лет 13-14, когда я посмотрел «О мышах и людях» Льюиса Майлстоуна, и помню, какое сильное впечатление произвел на меня этот фильм. Если бы Ленни не убили, я бы не плакал и забыл бы этот фильм через несколько дней. Меня потрясло, что взрослые люди, работающие в Голливуде, не понимают таких простых вещей!

Для «Пианиста» я искал сценариста, чей талант я мог бы оценить заранее, и для меня было важно, чтобы он знал тот период. Я подумал о Рональде Харвуде. Я слежу за его карьерой с «Костюмером». Видел его пьесу, по которой Иштван Сабо поставил фильм «Принять чью-то сторону» (Taking Sides). Он написал много сценариев, действие которых происходило в ту эпоху. Я решил работать с ним, и не ошибся. Это было замечательно. Самое удивительное — мы много шутили во время работы. Наверное, нам был необходим защитный механизм. Сочинение сценария было для меня даже более тяжелым испытанием, чем сами съемки. На съемочной площадке тебя постоянно отвлекают на мелочи, ты создаешь искусственный мир

Экран и сцена

с фальшивыми пистолетами. А когда ты пишешь сценарий, тебе приходится заново погружаться в эпоху, пересматривать все документы, все материалы, оставшиеся от тех времен. Это очень болезненный процесс.

При создании сценария "Пианиста" мы столкнулись с очень трудной проблемой: книга была построена так, что в ней было мало "экранизабельных" моментов. Истории как таковой в ней не было, и нам пришлось создавать ее самим, сильно отходя от книги. Например, Шпильман писал: "Фашисты были жестоки". Ну и как это снять? Нужно показать, как они совершают жестокости, создать ситуацию, которую можно было бы снять. Конечно, в книге описывались какие-то конкретные сцены, но их было мало, они не давали возможности показать прогресс героя, а для меня это было важнее всего.

Мне нужно было показать то, чего люди, как, правило, не понимают, когда речь заходит о той эпохе. Я часто слышу вопросы: "Почему евреи не подняли восстание? Ведь их было много, и при желании они могли купить оружие?" Мне это кажется абсурдом — потому что я жил в ту эпоху. Люди не понимают, как это происходило. Сначала все были уверены, что Польша выиграет войну. Потом, когда пришли немцы, все было уверено, что с ними можно ужиться. Потом появился декрет, запрещающий евреям садиться на скамейки в общественных местах, ходить в парки, кино и другие места развлечений. Потом появилось предписание носить на одежде звезду Давида. Потом евреев переселили в отдельный квартал. Потом этот квартал обнесли стеной. Понимаете, в этом процессе не было решающего момента! И потом, у людей не было возможности организовать массовое восстание, для этого нужна определенная структура. Когда немцы вторглись во Францию в 1940 году, рядовые французы тоже не подняли восстание! Потребовалось время, чтобы наладить Сопротивление. В Польше происходило то же самое. На каждом этапе люди говорили: "Это постепенно пройдет, потому что хуже быть уже не может". Но становилось все хуже и хуже, и в конце концов большинство евреев было уничтожено. И мне нужно было включить в сценарий это ощущение неотвратимости. Я объяснил это Ронни, и мы начали над этим работать.

Вы должны понимать, что мы коснулись чрезвычайно большой и щекотливой темы. Меня часто спрашивали: "Ваш фильм — об анти-

семитизме?" И да, и нет. Можно ли назвать антисемитами всех поляков? Ни в коем случае. Притом, что Ватикан тысячу лет насаждал в Польше антисемитизм. Марек Эдельман, руководивший восстанием в варшавском гетто, всю жизнь прожил в Польше, работал врачом. Я сам жил в Польше до того момента, когда понял, что хочу снимать фильмы, которые нельзя снять в Польше. Если бы я был врачом или рабочим, я мог бы остаться в Польше и вряд ли пожалел бы об этом. Когда мне было семь лет, я оказался в гетто, увидел, как людей грузят в поезда и грузовики, и понял, что нужно спасаться. Гетто охраняли не немцы, а поляки. Я не знаю, где они служили — в полиции, в армии, — но на них была форма, и у них были ружья. Я подошел к одному из солдат, парню лет 20, и попросил разрешения уйти. Со мной был еще один мальчик, ему было года три. Солдат внимательно осмотрелся по сторонам. За нами — огром-

Ты перечитываешь сценарий и видишь, что можно слегка исправить здесь, слегка — там, но в целом почти все готово. Правда, должен оговориться — в отличие от книги, сценарий никогда не бывает полностью завершен. Во время репетиций с актерами, во время съемок постоянно что-то изменяешь, подстраиваешь сценарий под исполнителей, под натуру.

Меня часто спрашивают, чего я жду от актеров. Я всегда отвечаю: "Чтобы они хорошо играли". Я стараюсь поменьше говорить с актерами во время съемок, хотя кое-кто любит поговорить. Есть актеры, которые хотят знать мотивации поступков героев. Когда я был молод, всегда говорил им, что главная мотивация — гонорар. Именно так я ответил Фэй Данауэй на съемках "Китайского квартала", и ей это ужасно не понравилось! С тех пор я остерегаюсь подобных шуток.

Когда я прихожу на съемочную площадку, у меня есть общее

сцены я начинаю с репетиций. Даже стараюсь не вмешиваться в этот процесс, потому что хороший актер сам найдет правильные жесты и интонации.

Обычно мне хватает развода мизансцены, чтобы понять, хорошо получается или фальшиво. Я ужасно люблю показывать актерам, что они должны делать, играть за них, но, как правило, актеры ненавидят такие вещи — и я уважаю их за это. Поэтому во время первых съемочных дней я ишу подход, устраивающий всех нас. Спорить с актером бесполезно, рациональные аргументы только усложняют работу, а моя задача — облегчить ее.

Некоторые актеры любят, чтобы им показали, некоторые терпеть этого не могут. Я сам был актером и хорошо понимаю актерскую кухню. Работа актера строится на спонтанности. Чем спонтаннее он играет, тем лучше результат. Работа режиссера более рациональна, и соединить эти два подхода непросто. Могу сказать, что



ная пустая улица. Перед нами — сотни людей, сидящих на земле и чемоданах. Солдат тихо сказал нам: "Идите". Мы побежали, и он крикнул вслед: "Не бегите, а идите!" Мы перешли на шаг, прошли мимо каких-то людей и зашли в подъезд дома, имевшего выход на другую улочку. Сегодня я разговариваю с вами только потому, что тот солдат нас отпустил. Потом я жил в католической семье в Кракове, а потом — в деревне, тоже у католиков. Они были очень бедны. Но они делили со мной еду и кров, зная, что я еврей. Поэтому я не хочу говорить, что все поляки антисемиты. Или что все немцы были антисемитами. Впрочем, вам лучше посмотреть фильм.

Обычно ты чувствуешь, когда сценарий почти завершен. Это чувство сходно с ощущением, когда ты перестаешь чувствовать голод или когда тебе не хочется больше спать.

представление о том, как я хочу снять сцену. Если это сцена "экшн", я обязан знать, как ее сниму, обязан сделать заранее раскадровки, потому что в таких сценах задействовано много сотрудников и техники, и все должно быть готово заранее. Для камерных сцен я раскадровок не делаю. Когда я снимал короткометражки, то делал раскадровки на все сцены, но потом я понял, что мои рисунки никогда не передадут богатства реального кадра, что раскадровки меня парализуют, хотя я люблю рисовать. Прежде чем заняться кино, я занимался изобразительным искусством. Но раскадровка похожа на костюм, который шьют на абстрактного человека. Ты создаешь его, а потом ищешь, кто сможет в него влезть. Не лучше ли сначала пригласить человека, снять с него мерку, посмотреть, какой цвет и фасон ему к лицу? Одним словом, камерные

играть, занимаясь постановкой, труднее, чем заниматься постановкой, играя. Постановка — это то, что ты продумываешь заранее, объясняешь съемочной группе — и вперед. А когда ты начинаешь играть, главные трудности возникают именно в этот момент, когда звучит команда "мотор!" Чтобы хорошо играть, нужно одновременно быть совершенно раскрепощенным и очень сосредоточенным. Если ты играешь, и при этом твой режиссерский глаз замечает, что свет плохо поставлен, а партнер сошел со своей отметки на полу, — это ужасно! Я помню, во время съемок фильма "Бал вампиров" у меня была сходная ситуация, когда я никак не мог закончить сцену. Когда я, наконец, сосредоточился и почувствовал, что вокруг меня образовалась пустота, куда я должен прыгнуть, ассистент щелкнул хлопущкой перед моим носом и сказал: "Дубль 74!" И

до меня вдруг дошло — "Что? 74 дубля? Нет, это уж слишком!" Как режиссер я понимал, что это необходимо, но актер во мне взбунтовался!

Не знаю, стал ли я лучшим режиссером со времени моего дебюта. Но одно знаю точно — чем дальше, тем сильнее стараюсь избегать спецэффектов и искусственных решений. В начале карьеры они казались мне приемлемыми, но сейчас они меня бесят. Я стараюсь снимать как можно проще, потому что главное — история. В случае с "Пианистом" это еще важнее, чем с остальными фильмами. Когда ты снимаешь фильм про войну, соблазны огромны. Ужасно хочется потрясти зрителя чем-то эдаким. Например, снять ручной камерой, чтобы все дергалось перед глазами — ах, стилизация под документалистику! Или сделать фильм черно-белым. Или показать сцену мастурбации — это сейчас ужасно модно, тем более что речь идет о парне, который три года провел в одиночестве.

Если говорить серьезно, то я с самого начала решил, что в этом фильме, как ни в каком другом, нужно избегать эффектов, которые могут отвлечь зрителя от истории. Речь не только об эффектах, но и о движениях камеры. Мне доводилось рассказывать истории с субъективной точки зрения — например, в "Китайском квартале" или "Ребенка Розмари". Но в "Пианисте" я не мог поставить камеру на плечо героя и сделать вид, что мы открываем происходящее одновременно с ним. Это было бы ненатурально. Нужен был более трезвый, более скромный подход. Есть моменты, когда режиссер должен тихо уйти в сторону. Иногда я не мог показать чего-то без движения камеры и шел на уступки. Но потом отсматривал сцену на мониторе и говорил себе: "Нет, получилось слишком киношному". Мы старались воспроизвести стиль 40–50-х годов, когда камеры были слишком тяжелы, чтобы их передвигать. Мы старались избегать крупных планов, потому что это казалось слишком телевизионным подходом, не делать слишком больших массовок, за исключением кадров, где это необходимо. Нужно было во всем найти меру, чтобы текстура кадра была совершенно аутентичной, чтобы зритель вообще забыл, что это кино.

● Роман Поланский
● Эдриан Броуди
в фильме "Пианист"