

Джоэл и Итэн Коэны:
 “Единственное,
 чего нельзя
 выпускать из рук,
 — идея!”

Они редко говорят о себе. Но в связи с выходом своего нового фильма “Большой Лебовски” братья Коэны согласились немного поразмышлять о своем кинематографе и о том, как они работают. Урок кино — от первого лица. Вернее, от двух первых лиц.

Урок кино



Итэн: Мы никогда не собирались и не собираемся преподавать кино. Во-первых, по чисто эгоистической причине: подобная работа отнимает очень много времени, отрывает от собственных проектов. А вторая проблема заключается в том, что у нас нет ни малейшего представления, что мы можем сказать воображаемым ученикам. Мы не особенно красноречивы, особенно когда речь заходит о нашей профессии. В лучшем случае мы можем ответить на четко сформулированные вопросы. Собственно говоря, когда нас приглашают на встречи в киношколы, мы так и делаем. Но там нас в основном спрашивают о технических деталях или как найти деньги на съемки. Последний вопрос — самый большой.

Джоэл: Наверное, есть смысл учить, показывая фильмы. Проблема в том, что нас не особенно увлекает то, что принято называть “большим кино”. И наоборот, нам нравятся малоизвестные фильмы, или те, которые критика объявляет неудачными. Возможно, студенты потешатся, если мы покажем эти фильмы, но вряд ли просмотр подобных лент научит их снимать хорошее кино. Но в то же время, я думаю, киношкола как раз это и должна делать: наглядно показывать и препарировать то, что люди смотрят в кинозале как само собой разумеющееся. И чтобы каждый студент видел, что он может — даже обязан! — культивировать в себе собственное отношение к кино.

Итэн: Еще одно большое преимущество киношколы — она позволяет вам прочувствовать хаотичную атмосферу, которая неизбежно возникает на съемках. Уровень, конечно, иной, но трудности те же. А последствия — менее драматичные. Это все равно, что тренажер перед выходом на беговую дорожку.

Джоэл: С определенной точки зрения, мне кажется, наиболее ценную школу я прошел, работая монтажником. Это позволило изучать работу постановщика во всей ее полноте. Когда в руках у вас 20 часов отснятого материала, вы можете очень четко предвидеть, как его нарабатывали, как сценарий превращался в образы. Видите выбор, сделанный режиссером, видите ошибки, которые он допустил. Зритель видит только конечный результат. Мы приходим в экстаз от кадров Орсона Уэллса, но мы бы узнали гораздо больше, если бы могли посмотреть кадры, не вошедшие в его фильмы. Монтаж также помогает вам понять, как работают актеры. Вы видите, как у них получается — или не получается — постепенное создание нужной атмосферы, нужного чувства, нужной пластики и мимики. Видите, как одна и та же сцена может быть сыграна совершенно по-разному. Поэтому монтаж — один из лучших способов учиться киноделу. А самый лучший способ, конечно, — ставить фильмы.

РЕЖИССЕР КАК ЭКВИЛИБРИСТ

Джоэл: Одна из причин, по которой мне не совсем удобно заниматься преподаванием кинодела, — это все большая уверенность, что в режиссуре нет абсолютно никаких жестких правил. Чем дольше я работаю, тем больше в этом убеждаюсь.

Снимать фильм — значит все время плыть по течению, уметь постоянно адаптироваться в меняющейся ситуации. И постоянное, систематическое сомнение в своих силах. То, что на одном фильме могло быть к месту, на другом окажет тебе медвежью услугу. Единственная вещь, которая никогда тебя не подведет, — твой инстинкт.

Итэн: Ставить фильм — все равно что работать эквилибристом в цирке. Нужно научиться балансировать между тем, что ты хочешь, и тем, что возможно получить. Нужно уметь быть гибким, гнуться, но не ломаться под тяжестью проблем, оставаться открытым идеям других людей. И при этом ухитриться сделать фильм, который ты задумал. Если ты слишком упрям, начнутся конфликты, и победителем не обязательно станешь ты. Если будешь слишком часто соглашаться, тебя наверняка обескуражит результат.

Джоэл: В нашем случае все немного иначе: мы контролируем проект от начала до конца. Пишем, продюсируем, снимаем и монтируем. В целом удается получить то, что задумывалось. Нам практически не на кого валить вину. Но это не может защитить нас от такого огромного препятствия, как реальность. Вопросы финансирования, снабжения, неизбежность случайностей — нам постоянно приходится с этим сталкиваться. Приходится на площадку, а декорации совсем не те, что планировались изначально, и теперь мы не можем двигать камеру так, как нам хотелось, а актеры произносят текст вовсе не так, как мы задумали. Всегда что-нибудь не так.

Итэн: Я бы даже сказал, что чем больше у нас контроля, тем больше препятствий приходится преодолевать. Потому что, имея возможность распоряжаться и делать по своему, мы становимся еще более скрупулезными, а наши проекты — еще более нереальными для воплощения. Но сейчас, я думаю, в конечном счете единственное, чего никогда нельзя выпустить из вида, — ту идею, которая стала двигателем сюжета. Пока эта идея остается в неприкосновенности, можно менять все, что угодно. Все равно фильм сгруппируется вокруг идеи.

СЦЕНАРИЙ — ТОЛЬКО СРЕДСТВО

Большинство режиссеров-авторов прежде всего писатели, видящие в кинопостановке способ продлить на экране то, что было ранее создано на бумаге. Мы работаем иначе. Наше желание рассказать историю строится на чисто визуальных идеях. Даже если нас называют очень требовательными и цепетильными в сценарных вопросах, мы видим в драматургии лишь посредника между нашими визуальными идеями и режиссурой. Для нас драматургия и постановка имеют разную цену. К примеру, мы можем писать сценарии для других — например, Рона Хоурда или Сэма Рэйми, — но сами никогда не будем снимать фильм по чужому сценарию.

Итэн: Тому много объяснений. Первое — чисто прагматическое. Написать сценарий можно за несколько недель, а снять фильм — за пару лет. Разная степень вовлеченности. Разные ставки. К тому же писать для других — очень интересный опыт. Это позволяет нам заходить в такие дебри, в какие мы бы никогда

не полезли, сочиняя для себя. Это прекрасный повод поэкспериментировать и с формой, и с содержанием. Когда мы пишем для студии, мы очень открыты всем идеям продюсеров, а на наших личных проектах подобное немислимо.

Джоэл: Это правда. Когда мы работаем над своими фильмами, никаких советов извне не принимаем. В основном потому что пять человек дадут вам пять принципиально разных советов, а в них легко заблудиться. Единственное, на что иногда можно обратить внимание, — понятность сюжета для других людей. Но в остальном мы рассчитываем только на себя, хотя и полагаем, что принимаем решения в пользу виртуальной публики. Если нам нужно проверить, срабатывает ли трюк или сцена, мы показываем ее кому-нибудь из нейтральных лиц. Надеюсь, им это нравится. Нам это нравится не меньше!

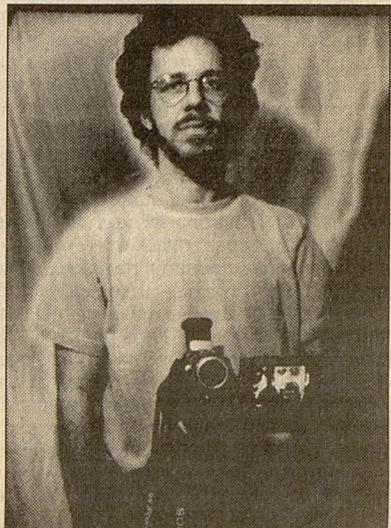
НЕЗАМЕТНО ЕДЕТ КРЫША

Итэн: Наверное, мы принадлежим к числу режиссеров, которые предельно верны своим сценариям, и все равно финальные результаты почти всегда нас сильно удивляют. Во-первых, потому что наше видение не может принять во внимание нюансы актерского исполнения. Каждый актер приносит в роль что-то свое. Затем, каждый день, в каждой сцене и каждом кадре приходится делать маленькие изменения, поначалу они кажутся пустяковыми, однако по мере их нарастания превращаются в лавину. Смотришь кино — такое впечатление, что у тебя незаметно едет крыша. Впрочем, чаще всего сюрпризы получаются приятными. Но бывают и неприятные.

Джоэл: Мы делаем раскадровки практически на весь фильм, но в конечном итоге это лишь подстраховка. Раскадровки грешат академичностью и в них мало оригинальности. Как только мы приходим на площадку, главным определяющим фактором становятся не они, а актеры. Мы приводим их в декорацию, даем возможность прикинуть, как играть сцену, а потом вместе с оператором решаем, как далеко мы можем отойти от раскадровок. Обычно мы стараемся решить, как можно снять сцену с минимальным количеством монтажных склеек. Мы обычно не очень подстраховываемся разными ракурсами — вернее, делаем это только в первые два-три дня съемок. Причина проста: обычно перерывы между съемками составляют около года и, выходя на площадку, снова чувствуешь себя неуверенно. Кажется, что все забыл и никогда не вспомнишь. Но чем дальше идут съемки, тем больше в нас уверенности в своих силах, тем легче мы идем на риск.

Итэн: Несмотря на все, что о нас говорят, я считаю, что мы исповедуем очень традиционный подход к монтажу. Мы считаем: есть основная грамматика. И хотя мы то и дело нарушаем правила, специальной цели так поступать у нас нет. Мы не ищем новаций ради новаций, делаем что-то новое только в том случае, если нас не устраивает классический подход. Посмотрите наши последние фильмы, — вы увидите: когда нам представляется возможность, мы снимаем всю сцену одним куском с неподвижной камеры.

Джоэл: Единственный выверт, который наверняка всегда удивля-



ет наших операторов, — наше постоянное стремление снимать широкоугольными линзами. Для нас 40 миллиметров — чуть ли не длиннофокусная оптика. Нас интересуют объективы начиная с 25 миллиметров, хотя большинство режиссеров считает их предельно возможными из-за искажений. Мы используем широкоугольную оптику, потому что любим двигать камеру, а широкий угол делает сцену более динамичной. Думаю, основная причина, по которой ею не пользуются другие режиссеры, — актерское тщеславие. Широкоугольные объективы не льстят актеру. Но нас это не особенно волнует.

У ЛУЧШИХ АКТЕРОВ — СВОИ ИДЕИ

Итэн: Я верю, что самым важным элементом проекта являются актеры. Первое, что нужно знать, — у каждого актера свой стиль и свои методы. Задача режиссера — помочь ему работать и очертить круг задач. Вы пришли не для того, чтобы учить актеров играть, а для того, чтобы создать актеру благоприятную обстановку. Иногда актер готов часами говорить о роли. Иногда он готов с утра до вечера трепаться обо всем, кроме роли. А иногда он хочет только одного — чтобы его оставили в покое.

Джоэл: Ошибка, которую допускают все начинающие режиссеры — мы, кстати, тоже ее не избежали, — заключается в том, что он считает свое видение сцены идеальным. А актер, мол, должен просто суметь ее выразить. Конечно, лучшие актеры — те, у кого есть собственные идеи, но при этом они могут адаптировать их к вашему видению. Вы ведь берете актера именно для этого: чтобы отполировать ваши идеи, обогатить их его опытом и талантом. Иногда это не получается. Иногда актер точно воспроизводит то, чего вы требуете, и вы видите, что ваша идея — далеко не лучшая.

Итэн: Важен элемент сюрприза. Даже при подборе актеров. Когда мы писали “Фарго”, воображали мужа толстым и вялым типом. Но пришел Уильям Х. Мэйси, и он так нас потряс, что мы взяли его и даже переписали под него роль. То же самое с “Перекрестком Миллера”. Пришел Гэбриэл Берн и сказал: “Я вижу героя с ирландским акцентом”, — и я помню, что в этот момент вдруг подумал: “А ведь он прав!”

Джоэл: Но, конечно, у актерской свободы есть рамки. Например, мы никогда не разрешаем им импровизировать на съемках. Мы разрешаем им немного отклоняться от того, что пишем мы, они могут переписать слова, которые застревают у них в горле, но это обговаривается до включения камеры. Мы просим их представить себе, что происходило с героями за пять минут до снимаемой сцены, это очень помогает войти в форму. Джефф Бриджес и Джон Гудман часто делали это на “Большом Лебовски”. Порой они создавали целые сцены, даже интереснее тех, что мы написали. Наверное, поэтому мы и выкинули эти сцены из окончательного монтажного варианта — из чистой зависти!

НЬЮ-ЙОРК

Экран и сцена —

— 9/12.