

Сидни Люмет

«Как делается кино»

Предисловие

Однажды я спросил Акиру Куросаву, почему в фильме "Ран" он построил кадр именно таким образом. Он ответил, что если бы камеру установили на дюйм левее, в поле зрения попал бы завод "Сони", а на дюйм правее -- был бы виден аэропорт: ни тот ни другой объект не вписывались в атмосферу XVI века, воссозданную в фильме.

Это книга про то, как делаются фильмы. Слова Куросавы -- пример простого и откровенного ответа, и в книге я в основном буду рассказывать о картинах, которые поставил сам. По крайней мере в каждом конкретном случае я точно знаю, что стояло за тем или иным решением.

Не существует правильного или неправильного способа поставить фильм. Я пишу лишь о том, как работаю я лично.

Режиссер: лучшая работа в мире

Первый выбор, который предстоит сделать режиссеру, -- это решить, снимать или не снимать. Существует множество причин, по которым мы соглашаемся на ту или иную картину. Я не верю в ожидания "великого" материала, способного породить "шедевр". Важно, чтобы исходный материал касался меня лично -- в той или иной степени. И в том или ином смысле. "Долгий день уходит в ночь" -- все, о чем только можно мечтать. С помощью всего четырех персонажей осуществляется доскональное исследование жизни в целом. Однако я снял также и фильм "Назначение". Там были отличные диалоги, написанные Джеймсом Сэлтером, и чудовищный сюжет, навязанный ему итальянским продюсером. Думаю, Джим нуждался в деньгах. Снимать надо было в Риме. А у меня к тому моменту возникли проблемы с цветом. Я воспитывался на черно-белом кино, и многие мои картины были черно-белыми. Две цветные ленты, "Театрал" и "Группа", разочаровали меня. Цвет казался мне чем-то искусственным. Он словно делал фильмы еще более ненастоящими. Почему черно-белое кино выглядело естественно, а цветное -- нет? Похоже, я неправильно пользовался цветом или -- что еще хуже -- не пользовался вовсе.

Я увидел фильм Антониони "Красная пустыня". Его снимал оператор Карло Ди Пальма. Наконец-то я увидел, как цвет используется в качестве драматургического инструмента, он служит развитию действия, более глубокому раскрытию характеров персонажей. Я позвонил Ди Пальме в Рим, он оказался свободен и согласился снимать "Назначение". Тогда я тоже с радостью дал свое согласие. Я знал, что Карло сможет избавить меня от "цветовой слепоты". И он смог. Это был весьма разумный повод для съемок картины.

Два фильма я снял ради заработка. Три -- потому что люблю работать и не мог больше выносить простоя. Будучи профессионалом, на этих лентах я работал с такой же самоотдачей, как и на остальных. Две из них получились и пользовались успехом. Правда состоит в том, что никто не знает магической формулы успеха. Я не скромничаю. Одни режиссеры снимают первоклассные фильмы, другие -- нет. От нас зависит одно: подготовить "счастливый случай", в результате которого появится первоклассный фильм. Или не появится -- никогда не знаешь заранее. Слишком много непредвиденного, о чем я и расскажу в следующих главах.

Но для того, кто еще не снял ни одного фильма и хочет стать режиссером, проблемы выбора не существует. Каков бы ни был фильм, проект, прогноз, если есть шанс сделать картину -- соглашайся! Точка. Восклицательный знак! Первый фильм служит сам себе оправданием, потому что это -- первый фильм.

Итак, тема фильма определена. Как же я выбираю людей, которые помогут мне воплотить ее на экране? Позже я расскажу об этом детально, но мере того как буду описывать каждую из составляющих кинопроцесса. Но существует еще и общий подход. Однажды, в конце 50-х, я прогуливался по Елисейским полям и увидел неоновую надпись на кинотеатре: "Douze Hommes en Colere -- un Film de Sidney Lumet". Второй год шли на экранах мои "12 разгневанных мужчин", но я -- к счастью для своей психики и карьеры -- никогда не думал об этой работе как о "фильме Сидни Люмета". Не поймите меня неправильно. Это не ложная скромность. Я тот самый человек, который произносит "снято!" -- слово, определяющее конечный результат, впоследствии появляющийся на экране. Это значит, что этот кусок отправят в лабораторию, проявят, напечатают и мы посмотрим его в ближайшие дни. Из напечатанных дублей и делается фильм.

В какой степени фильмы зависят от меня? В какой степени это фильмы Сидни Люмета? Я сам завишу от погоды и бюджета, от того, что съела на завтрак исполнительница главной роли и в кого в данный момент влюблен ее партнер. Я завишу от чужого таланта, симпатий и антипатий, настроения и амбиций, взаимоотношений и характеров более чем сотни разных людей. И это только в съемочный период. В данный момент я не касаюсь студии, финансов, распространения, рынка и т.п.

Итак, насколько простирается моя независимость? Как у каждого начальника -- а на съемочной площадке я начальник, -- мои возможности ограничены. И для меня это самое прекрасное. Я возглавляю сообщество людей, в которых отчаянно нуждаюсь так же, как они нуждаются во мне. Любой из них может оказать помощь или нанести ущерб. Поэтому так важно собрать в творческий коллектив лучших из лучших. Людей, способных заставить и тебя показать все, на что ты способен, -- не из вредности, а в поисках истины. Конечно, бывает, мне приходится нажимать на кнопки, но только если нет иного способа разрешить конфликт. Есть режиссеры, считающие, что коллектив будет работать лучше, если людей постоянно провоцировать. По-моему, это безумие. Напряженные отношения никогда не дают хорошего результата. Любой спортсмен подтвердит, что, напрягаясь, можно только навредить себе. Я считаю,

это в равной мере относится и к области чувств. Я стараюсь раскрепостить всех на съемочной площадке, добиться атмосферы шутиливой сосредоточенности. Как ни странно, шутка и сосредоточенность отлично согласуются друг с другом. Ведь совершенно очевидно, что талант неотделим от воли и ее надо уважать и поощрять.

Самый главный момент моей работы наступает, когда я произношу решающее слово "снято!", означающее, что все, над чем мы столько трудились, вчерне запечатлено на пленке. Откуда я знаю, когда произнести это слово? Я не всегда уверен. Порой дубль кажется мне сомнительным, но я все равно отправляю его в печать. Это не значит, что я его использую в фильме. А иногда я ограничиваюсь всего одним дублем и перехожу к следующей сцене. (А это значит, что декорации будут полностью разобраны, на подготовку новых уйдут часы, а может, и дни. Если на данной натуре съемки больше не предусмотрены, мое решение становится еще более ответственным, поскольку нам могут не разрешить вернуться сюда в случае необходимости.)

Бывало, я ограничивался одним дублем и переходил к следующему эпизоду. Это опасно, поскольку случается всякое. В лаборатории могут испортить пленку. Однажды в Нью-Йорке организовали забастовку. И эти подонки всю пленку оставили в проявителе. Дневная работа -- не только моя, но и всех, кто в тот день снимал в Нью-Йорке, -- пошла насмарку. А еще был случай, когда материал везли в лабораторию в рафике и машина попала в аварию. Коробки с негативом разлетелись по всей улице, наклейки отклеились, дубли пропали. Или, например, мы снимали похороны мафиози для "Пленок Андерсона" на натуре в соборе святого Патрика на пересечении улиц Малбери и Хьюстон в Маленькой Италии. Я буквально кожей чувствовал недоброе. Эти громилы вдруг обиделись на то, как они выглядят на экране. (Думаю, нет необходимости пояснять, что это было обыкновенное вымогательство.) Алан Кинг играл в фильме гангстера. Он очутился в центре группы из шести весьма нервных парней. Голоса становились все громче. Наконец я услышал, что говорит один из них:

- Чой-то нас все хамлом выпендривают! Шо, у нас художников не было?

А л а н. Это кто же?

Г р о м и л а. Микеланджело!

А л а н. Про него уже сняли.

Г р о м и л а. Да? Енто с кем же?

А л а н. С Чаклесом Хестоном¹. Полная фигня.

Положение было непростое. Помощник режиссера слышал, как кто-то из местной братии намекал насчет "заграбастывания чертового негатива". Мафиозники в Нью-Йорке весьма изобретательны. Поэтому после каждого дубля мы передавали пленку насмерть перепуганному администратору, который, незаметно испаряясь со съемочной площадки, отвозил ее в лабораторию на метро.

"Снято!" я произношу чисто инстинктивно. Бывает, внутренний голос подсказывает, что дубль безупречен и лучше уже не сделать. А бывает, каждый дубль выходит хуже предыдущего. Или я оказываюсь в безвыходной ситуации. Аккумуляторы сели, завтра надо снимать в Париже. Невезуха. Отправляй его в печать и надейся, что никто не заметит компромисса, на который ты пошел.

Самая сложная ситуация, с которой сталкиваешься в кинопроизводстве, это когда ты можешь сделать только один дубль. Такое случилось на "Убийстве в Восточном экспрессе". Представьте следующее: мы снимаем в гигантском депо в пригороде Парижа. Здесь стоит шестивагонный пыхтящий и урчащий поезд. Целый поезд! Целиком мой! Не игрушечный! Настоящий! Его собрали из привезенных из Брюсселя старых вагонов компании "Вэгон-Лит" и столь же старых машин, доставленных из Понталье во Французских Альпах, хранилища списанных механизмов Французской национальной железной дороги. Построенные в Лондоне декорации Стамбульского вокзала, перевезенные в Париж и установленные в депо, превратили его в станцию отправления Восточного экспресса. Триста статистов размещены на "платформе" и в "зале ожидания". Снять предстоит вот что: камера расположена на Найке, 16-футовом передвижном кране. Он опущен до нижней позиции. Как только поезд тронется в нашем направлении, камера поедет ему навстречу, одновременно поднимаясь до его высоты -- примерно на 6 футов. И поезд, и камера одновременно набирают скорость. И когда середина четвертого вагона поравняется с нами, нужно перейти на крупный план фирменного знака "Вэгон-Лит". Он очень красив, золото на синем фоне. Он заполняет экран. Камера панорамирует вслед за ним до последнего момента, а потом разворачивается на 180 градусов, фокусируясь в противоположном направлении. Мы уже достигли максимальной высоты крана, 16 футов, и снимаем удаляющийся поезд, который становится все меньше и меньше. Пока в объективе не останутся лишь красные огни последнего вагона, постепенно исчезающие в черноте ночи.

Блистательный оператор из Англии Готфрид Ансуорт потратил шесть часов, устанавливая свет на этой огромной площадке. Четверо из наших звезд -- Ингрид Бергман, Ванесса Редгрейв, Алберт Финни и Джон Гилгуд -- были заняты в постановках в Лондоне. Отыграв вечерние субботние спектакли, они прилетели воскресным утром в Париж на съемки и должны были вернуться в Лондон в понедельник. Снимать надо было ночью, поскольку нет ничего загадочного и блистательного в дневном отправлении поезда. К тому же к восьми утра понедельника мы должны были освободить депо для поездов Французской национальной железной дороги. Мы не могли позволить себе ни одной репетиции, поскольку Готфриду для расстановки света нужно было, чтобы поезд оставался на месте. В довершение всего сквозь открытые ворота депо на пути следования поезда виднелись и вокзал, и современный Париж, что создавало дополнительные аргументы для ночной съемки.

¹ Имеется в виду фильм "Агония и экстаз" Кэрола Рида (1965). Хестона зовут Чарлтон, Кинг называет его Чаклесом (chuckles -- болван, безголовый). -- Прим. переводчика./

Питер Мак-Доналд – лучший ассистент оператора, с которым мне доводилось работать. Обычно ассистент оператора управляет вращением камеры в разных направлениях. В его задачу входит и установка фокуса. Не так-то это просто, когда камера движется в одном направлении, поезд в другом и нужно панорамировать по надписи "Вэгон-Лит", удерживая фокус, ведь на буквах особенно заметна съемка не в фокусе. Он работал с объективом 2,8, при котором удерживать фокус труднее всего. И в дополнение ко всем трудностям именно он отвечает за управление и тележки с краном, приближающейся к объекту (поезду), чья скорость ему неизвестна, и расположенной на стреле крана площадки, вставившей камеру, оператора с ассистентом и меня. Такая площадка позволяет поднимать и опускать камеру. Четверо рабочих должны достигнуть полной согласованности своих действий. Питер без конца репетировал с ними, но эти репетиции основывались лишь на его интуиции, поскольку поезд нельзя было сдвинуть с места, пока Готфрид не закончил с освещением.

Наконец, в четыре часа ночи я начинаю нервничать. Готфрид делает все, на что только способен, осветители снуют как сумасшедшие, каждый старается изо всех сил. В четыре тридцать Готфрид готов. Мое сердце бешено бьется. Я знаю, что есть лишь одна попытка, поскольку в пять десять светает. За сорок минут совершенно невозможно вернуть поезд в депо, на прежнее место, и повторить дубль. Да и движение поездов к тому моменту уже не позволит перевести стрелки в необходимом для нас направлении. Так что выхода нет. Статисты на месте, машины запущены, сердца колотятся, камера пошла. Я выкрикиваю: "Запускайте поезд". Двухязычный француз-ассистент переводит машинисту. Поезд трогается на нас. Мы -- на него. Площадка на стреле крана ползет вверх, поднимая камеру. Фокус нацелен на стремительно приближающийся знак "Вэгон-Лит" на четвертом вагоне. Он движется так быстро, не то что камерой -- глазами трудно уследить. Питер поворачивает стрелку крана с камерой на бешеной скорости, и я успеваю лишь порадоваться, что пристегнулся ремнями. Поезд вылетает из депо и пропадает в ночи. Питер смотрит на меня, улыбается и поднимает вверх большой палец. Гот тоже улыбается и смотрит на меня. Я смотрю на девочку, сверяющуюся со сценарием, и говорю: "Снято".

Еще одна область, в которой мои возможности не безграничны, -- это бюджет. Я не из тех режиссеров, что говорят: "Выжмите компанию, я потрачу столько, сколько мне надо". Я признателен тем, кто добывает немислимые миллионы на съемки. Я никогда не умел доставать много денег сам. Я обсуждаю бюджет с директором картины и смету с помощником режиссера. А потом делаю все возможное, чтобы не выйти за установленные пределы.

Это особенно важно на фильмах, которые не финансируются студиями-гигантами. Предположим, бюджет фильма -- десять миллионов долларов. Из них три миллиона мы держим "в уме": оплата режиссера, продюсера, сценариста, актеров. Оставшиеся семь -- "пишем", они пойдут на декорации, натуру, оборудование, транспорт, оплату рабочих, питание и страховку (огромные суммы), музыкальное оформление, монтаж, тонировку, аренду аппаратуры, точные, реквизит (мебель, занавески, растения и т.д.). Короче, то, что "пишем", и есть физическая стоимость производства фильма. Крупной студии за спиной нет, поэтому продюсер отправляется на ежегодный слет в Милан, Канн или Лос-Анджелес, пытаясь продать права на фильм частным прокатчикам во Франции, Бразилии, Италии или Японии -- где угодно. Если у него есть права на телепрокат, он торгует и ими тоже -- в другие страны. Плюс права на производство видеокассеты. Кабельное телевидение. Вот так, с миру по нитке, и собираются необходимые десять миллионов: два из Японии, один из Франции, семьдесят пять тысяч из Бразилии, пятнадцать тысяч из Израиля... Ни от чего не отказываемся.

Но для того чтобы эта система сработала, необходимы два условия. Во-первых, у продюсера должно быть право распространения в Америке, гарантия, что картина будет выпущена на экраны в США. Во-вторых, необходимо представить так называемое обязательство завершения работ, которое полностью соответствует сути своей формулировки. Выдаваемое фирмой, несущей финансовую ответственность, обязательство гарантирует, что работы над фильмом будут завершены. В случае смерти исполнителя главной роли, разрушения декораций ураганом или пожара на студии эта гарантийная фирма, получив все возможные средства у страховой компании, финансирует завершение работ над картиной. Стандартный контракт с гарантийной фирмой предусматривает, что в случае нарушения графика работы над фильмом и/или превышения бюджета во время съемочного периода компания получает право контроля над картиной! Они могут провести экономию любым доступным им способом. Если эпизод предусматривает съемки в здании оперы с участием шестиста статистов, они могут потребовать перенести их в мужские уборные означенного здания. В случае отказа тебя могут уволить. Если ты собирался записывать звук с помощью стереофонии, они могут переиграть на монозвучание, поскольку это стоит намного дешевле. В определенном смысле фильм принадлежит им. Кстати, их прибыль составляет от 3 до 5 процентов бюджета.

И снова я задаюсь вопросом: насколько я свободен? Как ни странно, я не против ограничений. Порой они даже стимулируют меня. Они развивают волю в съемочном коллективе, добавляют страсти, и это отражается на экране. На ряде фильмов я работал за минимум, допускаемый профсоюзом, так же трудились и актеры. Так было с фильмом "Долгий день уходит в ночь" ("Долгое путешествие дня в ночь"). Нам всем так нравилась идея, и мы хотели завершить картину, невзирая ни на что. Хепберн, Ричардсон, Робардс, Стокуэлл и я сформировали кооператив, работали за минимальную плату. А потом поделили прибыль (кое-какая прибыль все-таки была) на равные части. Бюджет фильма составлял четыреста девяносто тысяч долларов. Так же был снят и "Ростовщик". С бюджетом в девятьсот тридцать тысяч долларов. "Дэниел", "Q и A", "Обида" тоже снимались так. И это наиболее удавшиеся с художественной точки зрения проекты, в которых я принимал участие. В иных случаях, понимая, что лента не обладает большим коммерческим потенциалом, я радовался, получая деньги от студии, и совершал невероятные поступки. На картине "С пустым баком" я согласился на гонорар ниже своей "официальной цены". И ни разу не пожалел об этом.

Постигнув многие приемы малобюджетных постановок, я не считаю зазорным их применение и на лентах с достаточным финансированием. Без всякого ущерба для качества можно изрядно сэкономить. Например, и в павильо-

нах, и на натуре я всегда снимаю, обрабатывая каждую стену. Представьте следующее: в комнате А имеется четыре стены -- обозначим их стена А, В, С и D. Начиная с самого общего кадра, я снимаю все, что происходит на фоне стены А, до последнего крупняка. Затем мы переходим к стене В и повторяем тот же процесс. Потом наступает очередь стен С и D. Я поступаю так потому, что при каждом смещении камеры более чем на 15 градусов необходимо менять свет. А установка света -- самый медленный (и соответственно дорогостоящий) этап кинопроизводства. Чаше всего установка света занимает как минимум два часа. Четыре установки света -- это целый съемочный день! Поснимать у стены А, развернуться на 180 градусов и снять эпизод у стены С -- это же четыре часа работы, половина съемочного дня!

Конечно, актерам приходится играть не эпизоды целиком, а их фрагменты. И тут все зависит от репетиций. Я репетирую минимально по две, а то и по три недели -- в зависимости от сложности характеров персонажей. Когда мы снимали "12 разгневанных мужчин", у нас совсем не было денег. Бюджет составлял триста пятьдесят тысяч долларов. Честное слово: триста пятьдесят. И если уж на стул ставили свет, то снимали все, что связано с этим стулом. Впрочем, не совсем так. Мы обрабатывали комнату при трех вариантах освещения: первый раз с нормальным дневным светом, второй -- в пасмурную погоду с надвигающимся дождем, третий -- при свете электричества. Ясно, что при съемке Ли Кобба с Генри Фондой у нас были кадры Фонды у стены С и Кобба на фоне стены А. Между двумя съемками прошло восемь дней. И роль репетиций здесь была неоспорима. После двух недель репетиций в голове у меня сохранялся четкий график, когда, в какой момент картины мне понадобятся те или иные эмоции актеров. Мы сняли фильм за девятнадцать дней (закончив за день до срока по расписанию) и сэкономили тысячу долларов.

Все дело в подготовке. Когда ты точно знаешь, что делаешь, ты можешь со спокойной совестью отдаваться импровизации.

На второй моей картине, "Театрал", мы снимали сцену в Центральном парке, в ней были заняты Генри Фонда и Кристофер Пламмер. Я почти все снял в первой половине дня. Мы объявили часовой перерыв, зная, что после обеда нам осталось доснять несколько планов. Пока мы отдыхали, пошел снег. Когда мы вернулись в парк, он был совершенно белым от снега. Это было так красиво, что я захотел переснять всю сцену. Оператор Франц Плэннер сказал, что это невозможно, потому что к четырем часам стемнеет. Я моментально поменял мизансцены, изменил выход Пламмера таким образом, чтобы показать заснеженный парк; затем усадил героев на скамейку, снял средний и пару крупных планов. К концу съемки пришлось полностью раскрыть диафрагму, но сцена получилась. Благодаря общей подготовке актеров, благодаря тому, что все участники съемки знали, что они делают, мы просто приспособились к погоде, и сцена получилась лучше планировавшейся. Именно подготовка претворяет в жизнь "счастливые случайности", на которые рассчитывает каждый кинематографист. Со мной такое было не раз: в сцене Шона Коннери с Ванессой Редгрейв в настоящем Стамбуле на съемках "Убийства в Восточном экспрессе"; в "Вердикте" -- в эпизоде Пола Ньюмена с Шарлоттой Рамплинг; в ряде эпизодов Аль Пачино с работниками банков в "Собаьем полдне". Каждый знал свою роль назубок, именно поэтому фильмы наполнены импровизациями.

Ну, перейдем к частностям. Не пора ли поговорить о писателях?

Сценарий: нужны ли писатели?

У каждого в кино наступает так называемый "горячий" момент. Это когда ты всем нужен, потому что твой последний фильм пользовался успехом. Когда успехом пользовались сразу два фильма подряд, ты не просто "горяченький", ты скворчишь в масле. Три успеха приводят к "Что ты хочешь, родненький? Только скажи!" Но прежде чем вы сыронизируете: "Что ждать от Голливуда?" -- задумайтесь о собственной профессии. По моим наблюдениям, то же самое происходит в издательском деле и в театре, музыке, юриспруденции, хирургии, спорте, на телевидении -- да где угодно.

В свои горячие да и во вполне прохладные периоды я неоднократно получал сценарии от студийных боссов, сопровождавшиеся следующей запиской: "Конечно, мы понимаем, что сценарий нуждается в доработке. И если вы сочтете, что его автор не в состоянии с ней справиться, мы готовы привлечь кого угодно по вашему усмотрению". Меня это всегда поражало. Это плохой знак -- свидетельство того, что они не уверены в качестве сценария, ими же приобретенного.

Пренебрежение, с которым студии относятся к писателям, слишком хорошо известно, чтобы обсуждать эту тему еще раз на этих страницах. Почти все кошмарные сплетни истинны, в том числе история Сэма Шпигеля, заставившего двух сценаристов работать над одной картиной, разместив их на двух этажах Plaza Athenee в Париже. Или сюжет с Гербом Гарднером и Пэдди Чаевски, получившими предложение переписать сценарий фильма. Продюсер был настолько туп, что не заметил, что отправляет два идентичных послания по одному адресу: дом 850 на Седьмой авеню в Нью-Йорке, где Гарднер занимал кабинет N. 625, а Чаевски N. 627. Писатели ответили идентичными же отказами.

Я человек театра и привык к его законам. Там работа писателя священна. Донести до зрителя авторский замысел -- главная цель постановки. В контракте Гильдии драматургов специально оговорено право автора на утверждение исполнителей ролей, костюмов, декораций, режиссера -- он даже может наложить вето на постановку перед самой премьерой, если сочтет ее неудовлетворительной. И я даже знаю один случай, когда такое произошло. Меня воспитывали в убеждении, что тому, кому принадлежит замысел, кому довелось пройти сквозь муки перенесения его на бумагу, тому в первую очередь и одобрять или не одобрять конечный результат.

В спорных случаях я соглашаюсь с автором. В конце концов, это ведь он написал. Очень важно также, чтобы режиссер понимал каждую строчку, написанную сценаристом. Стыдно, когда режиссер не может объяснить актеру

значение той или иной фразы. Со мной такое случилось однажды на съемках "Гарбо говорит". Неожиданно я понял, что не знаю ответ на вопрос, заданный актером. Сценарист уже вернулся в Калифорнию. Я крутился и выворачивался, все больше запутываясь в характере персонажа, которого с таким воодушевлением изображал артист. Позже, заглянув в первый вариант сценария, я обнаружил опечатку. Смысл фразы был прямо противоположен тому, что я вложил в него. Ни мне, ни фильму это на пользу не пошло.

Сценарий "Собачьего полдня" основывался на подлинном событии. Замечательно написанный Фрэнком Пирсоном, он очень нравился и продюсеру Марти Брегману, и Пачино, и мне. Идеально выстроенный, с остроумными едкими диалогами, смешной, трогательный, весьма оригинальный. На третий день репетиций я начал беспокоиться по поводу обстоятельств, которые не имели ничего общего ни с качеством сценария, ни с исполнительским ремеслом актеров. Сюжет рассказывал о человеке, ограбившем банк, чтобы добыть своему возлюбленному денег на операцию по смене пола. Для 1975 года достаточно экзотичный материал. Даже "Парни из шайки" не затрагивали столь откровенно некоторые аспекты жизни гомосексуалистов.

Я выходец из рабочего класса. В детстве я ходил в кинотеатр "Лев Питкин" на авеню Питкин в Бруклине. Субботними вечерами там собиралась не самая изысканная публика. Я отлично помню грубые реплики, которыми осыпали зрители на галерке Лесли Хоурда в "Алом цветении".

В "Собачьем полдне" я стремился показать, что мы не столь отличаемся от "извращенцев", что каждый способен на самый непредсказуемый поступок. И эмоциональной кульминацией картины должен был стать эпизод, когда герой Аль Пачино диктует завещание перед налетом на банк, налетом, в котором, по его абсолютному убеждению, он погибнет. В завещании помимо прочего звучала такая замечательная фраза: "Завещаю Эрни, которого я люблю так, как никогда ни один мужчина не любил другого..." И ее-то предстояло услышать той самой аудитории, что заполняла "Лев Питкин" субботними вечерами. Бог знает, что раздалось бы тогда с галерки. Смысл всего фильма заключался в этой фразе. Можем ли мы его передать?

По согласованию с Фрэнком на третий день репетиции я объявил актерам, что мы имеем дело с провокационным материалом. Обычно я не задумываюсь о реакции зрителя. Но когда речь идет о двух центральных темах -- о сексе и смерти, -- эту реакцию невозможно предугадать. Они могут рассмеяться, зашикать, пытаться перекричать экран -- защитная реакция людей на нечто, их смущающее, или на что-то, затрагивающее их особенно сильно, или на явления, им прежде не знакомые, поистине непредсказуема. Я сказал актерам, что единственный способ привлечь зрителя -- в максимальном сближении образов и исполнителей; они должны были идти от себя к персонажам, не скрывая ничего в собственных натурах. И никаких костюмов. Им предстояло играть в собственной одежде. "Я хочу видеть Шелли и Кэррол, Ала и Джона и Криса, -- сказал я. -- Вы лишь позаимствовали имена героев из сценария. Но не их характеры. Мне нужны ваши характеры". Кто-то из актеров спросил, можно ли пользоваться собственным текстом, когда им покажется это уместным. Впервые в своей жизни я сказал: "Да".

То была необыкновенная съемочная группа. С мужественной одержимостью ее возглавлял Пачино. А Фрэнк Пирсон проявил редкое отсутствие эгоизма, оценив нашу цель. Это вовсе не значит, что на площадке воцарилась анархия. Все репетиции записывались на магнитофон. Мы импровизировали. Затем записи расшифровывались, и на основе наших импровизаций создавался новый текст. Удивительная сцена телефонного разговора героя Пачино с его любовником, сыгранным Крисом Сэрэндоном, родилась из репетиционных импровизаций за круглым столом. В другом его телефонном разговоре -- с женой, сыгранной Сьюзен Перец, -- точные сценарные реплики актрисы звучали в ответ на импровизации Пачино. В трех эпизодах я полностью положился на импровизационное решение и даже оставил их нетронутыми до съемок: речь идет о двух сценах между Алом и Чарлзом Дьюрнингом в роли полицейского и о сцене, когда Пачино, всю жизнь считавший себя неудачником, неожиданно ощущает собственную силу и разбрасывает деньги в толпе. По моим подсчетам, около 60 процентов ленты построено на импровизациях. Но при этом мы не отклонялись от фабулы Пирсона. За этот сценарий он получил "Оскар". И вполне заслуженно. Может, актеры произносили не совсем его слова, но они придерживались его замысла.

Подлинное ограбление длилось девять часов. Телевидение подробнейшим образом освещало его. Один из приятелей грабителей продал телекомпаниям любительскую пленку с записью "свадьбы" настоящих Джона и Эрни в Гринвич Вилледж. Я видел эту кассету: на Джоне военная форма, на Эрни -- свадебное платье. Их сопровождают двадцать парней. Шаферы. Венчал их священник-гомосексуалист, впоследствии лишенный за это сана. Мать Джона сидела в первом ряду. Кольцом, которое Джон надел на палец Эрни, послужила окольцовка электрического фонарика. В сценарии была сцена, когда эту запись транслируют по телевидению. На ней-то перед заложниками из банка и предстает впервые любовник Сани.

Основываясь на своем знании аудитории из кинотеатра "Лев Питкин", я предположил, что использование этой кассеты в фильме будет для нас губительно. Галерка после этого перестанет воспринимать и фильм, и Пачино всерьез. Зрители выйдут из-под контроля -- будут ржать, гоготать. Поэтому я вырезал сцену. Даже не стал ее снимать. Вместо нее поместил кадр Эрни на телеэкране, что передавало смысл эпизода, не подвергая картину ненужному риску.

Каждый режиссер подписывает контракт, одним из пунктов которого является обязательство снять одобренный сценарий. Поскольку почти все сценарии подвергаются массе переделок, одобренным считается вариант, принятый непосредственно перед началом съемок.

Съемки продолжались уже в течение двух недель, когда ко мне подошел администратор и сказал, что со мной жажда поговорить один из калифорнийских боссов. Я попросил передать, что перезвоню во время обеденного перерыва. Через минуту администратор вернулся: "Он приказывает прекратить съемки. Он должен с вами поговорить". О-

хо-хо.

Я пошел в контору и взял трубку.

Я. Привет. Что случилось?

Руководитель студии. Сидни, ты нас подставил!

Я прежде не слышал выражения "подставил" и решил, что оно означает "оттрахал".

Я. В каком смысле "подставил"?

Руководитель. Ты вырезал из фильма самую лучшую и важную сцену.

Я понял, что они рассчитывали на скандальное воздействие этого эпизода -- на то, из-за чего, собственно, я его и убрал. Я заявил, что окончательный вариант был у них две недели назад, и они слова мне не сказали. Что я уже отснял сцену, где должны были просматривать эту запись, и переснять ее невозможно. Он швырнул трубку.

А когда на студии просмотрели черновой монтаж, все пришли в восторг. И руководитель был само очарование, он сказал, что понимает, почему я убрал этот эпизод.

За исключением двух случаев, все сценаристы, с которыми мне доводилось работать, готовы были повторить этот опыт. Я думаю, причина заключается в том, что я люблю диалоги. Мнение о том, что диалоги некинематографичны, неверно. Многие фильмы 30-х и 40-х, вызывающие наше восхищение, кажется, состоят из одних только диалогов.

Звук и изображение вовсе не противоречат друг другу. Надо стараться извлечь лучшее из того и другого. Более того. Я люблю длинные речи. Одна из причин, по которой студия долго сопротивлялась постановке "Телесети", заключалась в том, что Чаевски написал для Питера Финча, игравшего Хоуарда Биле, четыре монолога -- от четырех до шести страниц каждый.

На заре телевидения, когда школа "кухонного реализма" еще не получила столь широкого развития, мы обычно "объясняли", каков персонаж. Примерно к концу первой трети картины одно из действующих лиц отчетливо формулировало, как герой дошел до жизни такой. Мы с Чаевски прозвали этот прием драматургией "резинового ути": "Когда он был маленький, у него отобрали резинового утенка, вот почему он стал убийцей-маньяком". И эта мода прошлого сохранилась на некоторых студиях до сегодняшнего дня.

Я всегда старался обойтись без объяснений про резинового утенка. Суть персонажа должна проистекать из его поступков. Если же писатель провозглашает причины, поясняет психологические мотивации, значит, его персонаж не прописан внятно.

Как вы уже поняли, я считаю, что авторы должны присутствовать на репетициях. Слова значимы. Ни актеры, ни режиссеры по большей части писателями не являются. Импровизация удалась в "Собачем полдне" только потому, что я требовал от актеров, чтобы они изображали самих себя, а не своих персонажей. В прочих случаях я пользуюсь импровизацией как элементом актерской техники, а ни в коем случае не источником диалогов. Если у актера возникли проблемы с постижением эмоциональной сути образа, импровизация может ему помочь. И все.

Большинство писателей настолько привыкли к грубому обращению, что изумляются, когда я прошу их присутствовать на репетициях. Часто мое уважение к авторам заходит столь далеко, что я настаиваю на их присутствии на всех этапах создания фильма. Чаевски, бывший также и продюсером "Телесети", обладал незаурядным талантом. За комической внешностью скрывался в самом деле забавный человек. Цинизм Чаевски во многом был напускным, но в его характере присутствовала и изрядная толика паранойи. Всерьез он относился только к своей работе и к Израилю. Когда мы выбирали актеров, я предложил снять Ванессу Редгрейв. Он заявил, что не хочет, чтобы она принимала участие в фильме. Я сказал: "Это же самая лучшая англоговорящая актриса!" Он ответил: "Она поддерживает Организацию освобождения Палестины". Я сказал: "Пэдди, ты занимаешься составлением черных списков!" Он: "Евреею по отношению к нееврею это позволительно".

В области комического он безусловно разбирался лучше меня. В сцене, когда Хоуард Биле забредает в телевизионное здание в мокрой пижаме и плаще, похожий на лунатика, бормоча что-то невнятное, вахтер говорит ему: "Ясное дело, мистер Биле". Следуя своей прямолинейной логике, я строил эпизод на сочувствии вахтера Питеру Финчу и в реплику вкладывал юмористически-утешительный смысл. Пэдди прошептал мне на ухо: "Это же телевидение. Он его даже не замечает". Конечно, он был прав. Эта сцена вызывает смех в зале. Поставь я ее по своему усмотрению, она бы не была смешной.

Зато, когда Пэдди попытался прокомментировать замечательно написанный эпизод, где Уильям Холден говорит Беатрис Стрейт, что любит другую, я поднял руку и сказал: "Пэдди, пожалуйста. В разводах я разбираюсь лучше тебя".

По причинам, которые я разъясню в последующих главах, я не пускаю писателей в монтажную и не показываю им отснятый материал. Но по возможности стараюсь показать черновой монтаж. Он всегда нуждается в сокращении. И никто лучше автора не заметит повторов в собственном произведении.

Актеры: может ли актер по-настоящему стесняться?

Обычно я репетирую недели две. Если приходится иметь дело с очень уж сложными характерами персонажей, мы работаем дольше -- "Долгий день уходит в ночь" мы репетировали четыре недели, "Вердикт" -- три.

Чаще всего первые два-три дня мы просто обсуждаем сценарий, сидя за столом. Сначала, конечно, определяем его тему. Затем -- каждый характер, сцену, реплику. Так же, как я все это обсуждал ранее с автором. На репетиции присутствуют все исполнители главных ролей. Случается, актеру предстоит важная сцена с эпизодическим персонажем. Я привлекаю исполнителей второстепенных ролей к репетициям на второй неделе. Сначала мы прочитываем весь сценарий целиком, затем в течение двух дней разделяем его на составные части и на третий день проводим повторную читку всего сценария.

Любопытным является тот факт, что вторая читка качественно уступает первой. Это происходит оттого, что в первый день актеры опираются на инстинкт. Однако от повторений на репетициях инстинкт изнашивается. В то же время кино основано на повторах. Поэтому необходимо произвести ряд "действий", способных стимулировать эмоции, компенсирующие потерю инстинктов. Для этого и нужны двухдневные обсуждения. Другими словами, в ход пошла техника. К моменту второй читки инстинкты уже не работают, но и стадия, когда рычаги, приводящие в действие актерские эмоции, становятся полностью мне послушны, еще не достигнута. Поэтому читка и проходит не столь хорошо.

На том же этапе мы обсуждаем, есть ли необходимость в переписывании отдельных моментов сценария. Мы начинаем физически ощущать, достаточно ли нюансов в том или ином характере или сюжете, вся ли информация донесена внятно, не затянут ли эпизод или диалог. Если требуется серьезная доработка, писатель испаряется на несколько дней. Небольшие изменения вносятся непосредственно во время репетиции.

На четвертый день я начинаю этап поэпизодной режиссуры. Интерьеры, которые, предстоит использовать в фильме, расчерчены на полу в их натуральную величину. Чертежи раскрашены в разные цвета, чтобы отличать одну комнату от другой. Мебель расставлена точно там, где ей и предстоит быть. Телефоны, столы, кровати, ножи, пистолеты, наручники, ручки, книги, бумага -- ничто не забыто. Два поставленных рядом стула изображают машину, шесть стульев -- вагон метро. Актеры внимательны: "Перейди улицу вот тут", "Сядь в этом ряду", "Сидни, я предпочел бы вот здесь на нее не смотреть". Мы репетируем все: погони и драки (разумеется, с наколениками и налокотниками), прогулки по Центральному парку и все-все в помещении и вне его. Я называю этот процесс "разминкой". Он длится примерно два с половиной дня.

Затем мы снова начинаем все сначала, то и дело останавливаясь, чтобы свериться с находками, сделанными во время застольной читки. Ни куска я не проигрываю в голове до начала репетиций. Равно как и не продумываю заранее движение камеры. Я предпочитаю проверить, куда поведет актеров их инстинкт. Я стремлюсь, чтобы каждый следующий шаг органично вытекал из предыдущего -- от читки к мизансценировке и далее к съемкам. Так короткими перебежками с остановками продвигаемся мы еще два с половиной дня. Настает девятый день. И я приглашаю на репетиции оператора. Сценарист и так постоянно под руками. А если мне нравится продюсер, я зову и его.

В последний репетиционный день проводим пару прогонов. Разумеется, репетирую я поэпизодно. Поскольку кино по эпизодам -- один за другим -- никто никогда не снимает, доступность и месторасположение натур, бюджет, время, которым располагают исполнители эпизодических ролей, -- вот далеко не все факторы, определяющие расписание съемок. Поэпизодные репетиции позволяют актерам почувствовать себя частью общего дела, познать стержень характеров своих персонажей и к моменту начала съемок точно понимать смысл и последствия своих поступков вне зависимости от последовательности съемок тех или иных сцен.

Хоуарда Хоукса однажды попросили назвать самое важное в актерском ремесле. Он назвал "уверенность в себе". В определенном смысле именно этой цели и служат репетиции: актеры, познавая самих себя, обретают уверенность. Они изучают меня. Я ничего не скрываю. Коль скоро они полностью раскрываются перед камерой, я полностью раскрываюсь перед ними. Они должны мне беспрекословно доверять, знать, что я чувствую их, каждое их движение. Такое взаимное доверие -- важнейший элемент конструкции картины.

С Марлоном Брандо я работал над фильмом "Из породы беглецов". Он личность подозрительная. Не знаю, насколько такие развлечения занимают его ныне, но прежде Брандо подвергал каждого режиссера в первые съемочные дни неизбежной проверке. Он делал простую вещь -- два абсолютно одинаковых дубля. Только в первом он выкладывался до конца, а второй гнал на чистой технике. А затем смотрел, какой из дублей режиссер выберет. Если второй, это был конец режиссера. Марлон либо работал поверхностно над ролью, либо превращал жизнь постановщика в настоящий ад, либо совмещал первое со вторым. Вообще-то никто не имеет права экспериментировать над людьми подобным образом, но понять его можно. Он не хотел выворачиваться наизнанку перед человеком, не способным это оценить.

По мере того как актеры знакомятся со мной, я многое узнаю о них. Что их возбуждает, какие рычаги управляют их чувствами? Что их раздражает? Насколько далеко простирается их способность сосредоточиться? Какой актерский метод они используют? Метод, основанный на теории Станиславского и прославленный Актерской студией, -- совсем не единственный на свете. Ралф Ричардсон, которого я видел по меньшей мере в трех выдающихся ролях в кино и в театре, использовал ни на что не похожую музыкальную систему. Во время репетиции на фильме "Долгий день уходит в ночь" он задал простой вопрос. Ответ мой закончился через сорок пять минут. (Я вообще не дурак поговорить.) После минутной паузы Ралф звучно произнес: "Я понял, что ты имел в виду, мой мальчик, пусть виолончель звучит громче флейты". Я был, конечно, в восторге. Разумеется, он ставил меня на место, намекая на мою многословность. Но с того момента мы изъяснялись музыкальными терминами. "Прибавь немного стаккато, Ралф". Позже я узнал, что перед выходом на сцену он играет на скрипке в своей гримуборной, чтобы разогреться. Он буквально использовал самого себя в качестве музыкального инструмента.

Есть актеры, использующие для игры понятия ритма: "Сидни, покажи мне ритм этой сцены". Ответ должен

звучать так: "Дам-ди-дам-ди-дам-ди-дам". Одни другие ненавидят такую технику.

предпочитают воспринимать интонации "с голоса", а

Актеры тоже приспосабливаются друг к другу. Раскрывают личное, потаенное с каждым днем все больше и больше. Генри Фонда рассказывал мне, что в первый же день съемок в фильме Серджо Леоне ему нужно было сняться в любовной сцене с Джинной Лоллобриджидой. Без репетиций. С налета. Актеры по-разному относятся к участию в любовных и эротических эпизодах. Иные смущаются. Однажды я работал с актером, которому жена запрещала играть в любовных сценах. Я точно знаю, что если главным исполнителям суждено влюбиться друг в друга, это происходит в момент репетиции или съемки любовного эпизода. Один актер, имя которого я предпочитаю не упоминать, пожелал лично присутствовать при отборе партнерши. На мой вопрос, для чего, он ответил, что достоверно изображать пылкую страсть он может, лишь испытывая сексуальное влечение к партнерше. Тогда я поинтересовался источником его эмоций для ее убийства, если таковое потребуется по сценарию... Нам не скоро удалось восстановить с ним прежние отношения.

Каждый актер имеет право на свой внутренний мир, и я никогда сознательно это его право не нарушу. Некоторые режиссеры насильно вторгаются во внутренний мир актеров. Здесь нет готовых правил и рецептов. Но я получил урок много лет назад на фильме "Такая вот женщина". На определенной фразе я добивался слез из глаз актрисы. Ей это не удавалось. Наконец я потребовал, чтобы невзирая ни на что она доиграла сцену до конца. Мы запустили камеру. И перед той самой фразой я дал ей пощечину. Ее глаза расширились. Она была потрясена. Вытекли первые слезинки, потом слезы полились рекой, она произнесла текст, и получился отличный дубль. Когда я крикнул "снято!", она обняла меня и сказала, какой я замечательный. А я себя презирал. Закавал льда, чтобы у нее щека не распухла, и понял, что никогда в жизни не повторю ничего подобного. Если нельзя добиться удачного дубля с помощью мастерства, черт с ним. Выход всегда найдется.

Я хотел, чтобы в "Убийстве в Восточном экспрессе" Ингрид Бергман сыграла русскую княгиню Драгомирову. А она хотела играть простодушную шведскую горничную. Я хотел непременно снимать Ингрид Бергман. И позволил ей сыграть горничную. Она получила "Оскар". Вспоминаю об этом как о примере актерского самоощущения, чрезвычайно важного элемента лицедейства. Я уже упоминал об использовании импровизации в репетиционный период для постижения различных чувств. Умение разбираться в собственных чувствах помогает и передавать подлинные эмоции, и имитировать их. Какими бы неуверенными в себе людьми ни были те звезды, с которыми мне приходилось работать, в себе они разбирались отлично. Вам кажется, что часы, проводимые у зеркала, простое тщеславие. А я считаю, что самопознание -- решающий элемент в постижении актером характера его персонажа.

Прелестная сценка возникла при первой читке "Убийства в Восточном экспрессе". Пять звезд английской сцены собрались одновременно в Уэст-Энде: Джон Гилгуд, Венди Хиллер, Ванесса Редгрейв, Колин Блейкли и Рейчел Робертс. Напротив сидели шесть звезд кино: Шон Коннери, Лорен Бэколл, Ричард Уидмарк, Тони Перкинс, Жаклин Биссет и Майкл Йорк. Ингрид Бергман и Алберт Финни служили как бы мостиками между двумя этими мирами. Они начали читать. Я не услышал ни слова. Каждый бормотал текст себе под нос, разобрать его было невозможно. Наконец до меня дошло происходящее. Кино- и театральные звезды испытывали по отношению друг к другу благоговейный страх. Классический случай войны миров. Я остановил читку, заявив, что не понимаю ни слова, и попросил их просто поговорить между собой, как будто они собрались на приеме в доме Гилгуда. Джон сказал, что никогда не собирал столько знаменитостей у себя, и атмосфера разрядилась.

Такие эпизоды и заставляют меня любить актеров.

Камера: твой лучший друг

Во-первых, камера не огрызается тебе в ответ. Не задает дурацких вопросов. И провокационных, заставляющих тебя почувствовать, что ты все делаешь не так, -- тоже не задает. Эй, это же камера!

Но...

Она может камуфлировать неудачное актерское исполнение.

Улучшать хорошее.

Создавать настроение.

Создавать уродство.

Создавать красоту.

Вызывать восторг.

Выхватывать самое главное.

Останавливать время.

Изменять пространство.

Делать характеры более выпуклыми.

Описывать события.

Шутить.

Творить чудеса.

Она рассказывает истории!

Если у меня в фильме заняты две звезды, я знаю: на самом деле их три. Третья -- камера. Основные элементы фотографии -- объективы, точка съемки, свет, фильтры -- замечательные инструменты. Они используются не только в технических, но и в эстетических целях. Быть может, мне удастся проиллюстрировать это положение на нескольких примерах.

"12 разгневанных мужчин", оператор Борис Кауфман. Мне и в голову не приходило, что съемка целого фильма в одной-единственной комнате может вырасти в серьезную проблему. Мне казалось, что в этом-то и заключается главное преимущество. Мне представлялось, что состояние загнанных в ловушку зверей, испытанное мужчинами, которые просто не могут покинуть эту комнату, должно стать главным драматургическим элементом картины. И мне моментально пришел в голову "объективный замысел". По мере развития действия комната должна уменьшаться в размерах. Значит, постепенно надо переходить к длиннофокусным объективам. Начав с нормальных (28 мм и 40), мы переходили на 50 мм, 75 и 100. К тому же я использовал ракурсную съемку: эпизоды первой трети картины были сняты с точки выше уровня глаз, эпизоды второй трети снимались на обычном уровне, на последней трети я ставил камеру ниже. Таким образом, к концу ленты стал виден потолок комнаты. И уже не просто сдвигались стены, но и опускался потолок. Всеохватывающее чувство клаустрофобии немало способствовало увеличению напряжения к концу фильма. В финальной сцене, когда присяжные покидают зал заседания, я использовал широкоугольные объективы, самые широкие из всех, которыми снималась картина. И поднял камеру как можно выше над уровнем глаз. Мне это понадобилось для того, чтобы впустить в фильм -- после двух часов замкнутого пространства -- воздух, дать всем возможность вздохнуть полной грудью.

"Из породы беглецов", оператор Борис Кауфман. Впервые я использовал объективы для характеристики персонажей. Герой Брандо Вэл Ксавьер ищет в любви спасение. (Я как-то спросил Теннесси Уильямса, не скрыл ли он за именем Вэла Ксавьера святого Валентина, спасителя. Он лишь усмехнулся этой своей загадочной улыбкой.)

Длиннофокусные объективы смягчают изображаемый объект. С длиннофокусным объективом при полностью открытой диафрагме в стоп-кадре на крупном плане можно выделить глаза, а уши и остальная часть лица будут слегка не в фокусе. И я старался всегда, когда это было возможно, снимать Брандо более длиннофокусными объективами, чем его партнеров. Я старался создать вокруг него атмосферу нежности и изящества.

Леди, героиня Анны Маньяни, в начале фильма предстает твердой, даже жесткой дамой. По мере развития романа с Вэлом она смягчается. И соответственно от обычных объективов я постепенно переходил на длиннофокусные, пока к концу ленты ее не стали снимать теми же объективами, что и Вэла. Он изменил ее жизнь. Она вошла в его мир.

Вэл в конце фильма такой же, как и в начале. Характер Леди претерпевает изменения. Чтобы подчеркнуть эти изменения, перейдя к одинаковым объективам, мы использовали для съемки Леди сетки. Сетка -- это буквально именно то, что подразумевает ее название: кусок сетки, натянутый на металлическую рамку и закрепляемый перед объективом. Она служит для рассеивания света и еще большего смягчения объекта. Использовать ее надо осторожно, особенно при стыковке кадров, снятых с ее использованием, и кадров, снятых без сетки. Существуют сетки разной степени плотности. К концу фильма Леди обнаруживает, что ждет ребенка. В прелестном монологе она сравнивает себя с фиговым деревом из сада ее отца, деревом погибшим, но -- возрожденным к жизни. Борис употребил все: длиннофокусный объектив и сетки, три стадии подсветки с дымкой, чтобы выделить героиню. Оглядываясь назад, я понимаю, что мы зашли, пожалуй, слишком далеко, но на тот момент, мне казалось, мы достигли совершенства.

"Холм", оператор Освальд Морис. В "Холме" речь идет о военной британской тюрьме, расположенной в Северной Африке, время действия -- вторая мировая война. Сюда ссылают британских военнослужащих за дисциплинарные и прочие провинности. Это жестокий мир, здесь царят садистские нравы, а наказания разного рода нацелены на то, чтобы сломать волю каждого несчастного, оказавшегося тут. Добиваясь предельной контрастности, мы использовали Илфордский позитивный проявитель, редко употребляемый операторами, поскольку они считают его слишком контрастным.

Снимать весь фильм решили тремя широкоугольниками: первую часть фильма -- 24 мм, вторую -- 21 и третью -- 18 мм. И снимали так все, включая крупные планы. Разумеется, лица выглядели искаженными. Нос увеличивался в два раза, лоб уплывал назад. В конце даже при расстоянии всего в фут от камеры до лица актера на втором плане хорошо видны были и тюрьма, и вся пустыня. Вот почему я воспользовался этими объективами. Ни в коем случае я не хотел упустить подтекст повествования: никому из героев не выйти из заключения и не уйти от самих себя.

Но вернемся к контрастам. Натуру мы снимали в пустыне. Солнце светило нещадно, жара была такая, что к концу дня все были полностью обезвожены. Через несколько дней я поинтересовался у Шона Коннери, как у него обстоит с мочеиспусканием. "Только по утрам", -- сказал он.

Когда перешли к крупным планам и начали снимать лица актеров, не обращенные к солнцу, Осси спрашивал, хочу ли я видеть лицо исполнителя. Если я говорил, что хочу, камеру подкатывали к нему поближе. Если я говорил "нет", Осси спрашивал: "А как насчет глаз?" В случае согласия он отрывал кусок картона или -- когда камера находилась достаточно близко от лица исполнителя -- доставал носовой платок и пользовался ими вместо отражателя, направляя горячий свет небесного светила в глаза актера.

"Убийство в Восточном экспрессе", оператор Готфрид Ансуорт. Нашей целью была передача естественной природной красоты. Для этого (помимо прочего) есть два способа: длиннофокусные объективы, смягчающие изображение, и подсветка сзади.

Задняя подсветка -- древнейший метод украшения. Свет направляют сзади на плечи и голову актера. При этом свет куда более мощный, чем тот, что направлен ему в лицо. Если вы бродили по лесу в направлении заходящего солнца или шли на юг по Пятой авеню ярким солнечным днем, вы не могли не заметить, как красиво выглядят листья или улица. Потому что освещены сзади. Задняя подсветка так популярна в кино только потому, что всегда дает заметный результат. Она-то и сделала Гарбо и Дитрих и всех остальных еще более красивыми, чем они были в действительности.

"Телесеть", оператор Оуэн Ройзман. Мы снимали фильм о коррупции. И коррумпировали камеру. В начале дали почти натуралистический кадр. В ночной сцене между Питером Финчем и Билом Холденом на Шестой авеню дали минимум света -- по экспонометру. По мере развития сюжета раскадровка становилась все более и более сдержанной и формальной. А свет все более искусственным. Предпоследний эпизод, в котором Фей Данауэй, Роберт Дюволл и три чиновника от телевидения в серых костюмах решают убить Питера Финча, был освещен наподобие рекламного ролика. Камера была предельно статична, уподоблена фотоаппарату. Словно она тоже пала жертвой телевидения.

(Все эти смены объективов и освещения происходят поэтапно. Я не терплю резкого и очевидного технического внедрения в плоть фильма. Когда все это растягиваешь на два часа, зритель не замечает технических приемов.)

"Смертельная ловушка", оператор Фредди Янг. Темой фильма была разочарованность в жизни. Мне хотелось размыть краски. Передать это мерзкое безжизненное чувство, что посещает вас зимой в Лондоне. Фредди предложил засветить пленку. Это мы и сделали, до съемки подержав пленку под 60-ваттовой лампой в темной комнате. На негативе появился молочный налет. В результате при проявке отснятого материала краски стали менее яркими, из них как бы ушла жизнь. Такой процесс называется "предварительное засвечивание".

"На следующее утро", оператор Анджей Бартковяк. Здесь я добивался противоположного эффекта, чем в "Смертельной ловушке". Жизнь в Лос-Анджелесе оказывает расслабляющее воздействие на персонаж Джейн Фонды. Яркость красок надо было преувеличить: красное должно стать краснее, синее -- еще более синим. Мы пользовались фильтрами. В объективах есть пазы, в которые вставляются рамки от 2,5 до 3,5 дюймов. А в рамки, в свою очередь, помещают разноцветные стекла или пленки. Когда мы снимали небо, Анджей добавлял синий фильтр, акцентируя его синеву. И так он делал с каждым цветом. Однажды день выдался облачным и пасмурным, а небо казалось оранжевым из-за дымки. Тогда Анджей всю сцену снял в цвете лотка, торгующего горячими сосисками.

Фильтры, конечно, ограничивают движение камеры. Коль скоро вам не хочется, чтобы синева неба перешла на белое здание или лицо актера. Но разумное использование их очень полезно.

"Принц города", оператор Анджей Бартковяк. С изобразительной точки зрения это был мой самый интересный фильм. Отталкиваясь от его темы (несоответствие видимости и сути), я принял решение: мы не будем пользоваться нормальными объективами (от 28 до 40 мм). Все должно выглядеть необычно, не так, как мы привыкли видеть окружающую действительность. Я воплотил тему картины в буквальном, а не в переносном смысле. Пространство выглядело растянутым или суженным, в зависимости от того, использовал ли я длиннофокусный или короткофокусный объектив. Кварталы увеличивались или уменьшались по моему усмотрению. К тому же мы с Анджеем придумали очень сложное световое решение. В начале фильма герой Дэнни Сьелло уверен в себе и окружающих. По мере развития событий он теряет контроль над происходящим и погружается в кризисную ситуацию. Он загнан в угол, его вынуждают предать своих друзей. Все его мысли и действия сфокусированы на нем самом и четверых его коллегах-полицейских.

В первой трети фильма свет, направленный на исполнителей сзади, отличался большей интенсивностью, нежели фронтальное освещение. Во второй трети свет был сбалансирован. А в финальной части мы исключили заднее освещение совсем. В конце ленты на поверхности остались лишь те взаимоотношения, которые предстояло разрушить. Где развиваются события, стало не важно. Важно лишь то, что происходит.

И еще одно решение казалось мне принципиальным в этом фильме. Ни в один кадр не попадало небо. Небо символизирует освобождение, некий выход из ситуации, а для Дэнни его не существует. И единственный кадр, где было небо, ничего, кроме неба, и не содержал. Дэнни идет по Манхэттенскому мосту. Он влезает на парапет и смотрит на рельсы метро, соединяющие Бруклин с Манхэттеном. Он задумал самоубийство. Другой возможности обрести свободу у него не осталось.

"Собачий полдень", оператор Виктор Кемпер. Главной задачей было заставить зрителя поверить в подлинность происходящего. Поэтому мы решили отказаться от искусственного освещения. Банк освещался флюоресцентными лампами, расположенными на потолке. Если нам не хватало света, мы просто увеличивали напряжение и лампы светили ярче. Ночью снаружи источником света служил гигантский прожектор, расположенный на крыше полицейского фургона. Его света, отражавшегося в стеклах банка, было достаточно для подсветки лиц зевак. В двух кварталах от банка Виктор разместил юпитер позади толпы. Но поскольку он установил его на фонарном столбе, такая подсветка тоже выглядела вполне натурально. Нам она понадобилась, поскольку настоящий уличный фонарь не давал достаточной освещенности.

Сцены на улице и в банке снимались двумя, а порой и тремя камерами с рук, что подчеркивало документальность происходящего.

"Долгий день уходит в ночь", оператор Борис Кауфман. Многие критики называли фильм "заснятой на пленку пьесой". Естественно, ведь я же использовал текст пьесы О'Нила. И даже уходил в затемнение в конце каждого акта. Я не скрывал театральности происходящего. Но критики не увидели сложной работы камеры, самой сложной -- в сравнении с тем, что я делал в других фильмах.

Я горжусь этой работой именно как фильмом. И вот в чем причина: если вы возьмете крупные планы Хепберн, Ричардсона, Робардса и Стокуэлла из первого акта и сравните их на монтажном столе с крупными планами тех же исполнителей в четвертом акте, вы будете потрясены различием. Измученные, изможденные, опустошенные лица в конце не имеют ничего общего с гладкими умиротворенными физиономиями из начала картины. И дело не только в исполнительском мастерстве. Это различие достигнуто с помощью света, смены объективов, позиции камеры и длины дублей. (О монтаже и ремесле художников кино мы поговорим позднее.)

Вначале все было столь же обычным-привычным, как персиковый пирог. И объективы, и свет сгодились бы для какого-нибудь сериала. Первую часть первого акта я снял на натуре солнечным днем, чтобы последующее путешествие в ночь предстало еще более долгим. Я хотел, чтобы свет в начале контрастировал с тьмой финала.

В интерьерах же мы старались осветить каждый персонаж по-разному: Хепберн и Стокуэлл -- мягким фронтальным светом, Робардса и Ричардсона -- направленным сверху вниз. Затем постепенно свет, направляемый на троих мужчин, становился все более жестким и безжалостным. За исключением того момента, когда в четвертом акте Стокуэлл с Ричардсоном ударяются в лирику, предаваясь воспоминаниям о былом. Подсветка Хепберн же с развитием сюжета становилась все мягче и теплее.

Важную роль играло и положение камеры. Направленная на мужчин, она опускалась с уровня глаз вниз, пока в четвертом акте не оказалась практически на полу. С Хепберн она двигалась в противоположном направлении. Она поднималась все выше и выше, и в предпоследней ее сцене в конце третьего акта я воспользовался краном.

И, разумеется, объективы -- все более и более длиннофокусные при съемки Хепберн, утопающей в наркотическом тумане, все более широкоугольные -- для мужчин, жизнь которых разваливается на куски.

Как следует из всех приведенных примеров, основополагающим для меня всегда остается драматургический материал. Материал определяет технические приемы. Порой ничего и не нужно делать с камерой -- просто снимать. Не менее важно для меня, чтобы все эти сложные детали оставались незаметными. Хорошая операторская работа -- отнюдь не череда красивых картинок. Она призвана раскрывать тему фильма в той же степени, в какой это делают актеры или режиссер. Свет, поставленный Свеном Ньюквистом в лентах Ингмара Бергмана, напрямую связан с их содержанием. Поэтому в "Зимнем свете" он так отличается от того, что применен в "Фанни и Александре". В этом-то и заключена подлинная красота операторского мастерства.

Сидни Люмет

КАК ДЕЛАЕТСЯ КИНО

Художник и костюмер: действительно ли юбка Фэй Данауэй держалась на шестнадцати стежках?

Да. Так оно и было. И Данауэй, когда негодовала, была права. Ничто не причиняет актеру большего неудобства (или удобства), чем одежда. Помимо комфорта, костюмы -- важный элемент стилистики фильма.

Лорен Бэколл появляется на экране в "Убийстве в Восточном экспрессе" в костюме персикового цвета: юбка до полу и пиджак со шлицей, на голове -- шляпка в тон, украшенная пером цапли. А на Жаклин Биссет -- голубое шелковое платье-макси, жакет с горностаевым воротником и крошечная шляпка с перьями. Ну ясно же, что Тони Уолтон (создавший костюмы) прекрасно знал, что никто не одевается в дорогу подобным образом. Но реальная одежда в данном случае не имела значения. Мы совершенно не собирались имитировать настоящие дорожные костюмы. Нашей задачей было погрузить зрителя в мир, ему неведомый, воссоздать блеск ушедшей эпохи. Даже начальные титры снимались в соответствии с этой задачей. Я сам отснял сатин, ставший фоном для титров. А Тони выбрал шрифт и кегль букв.

Я уже говорил, что в кино не бывает ничего малозначительного. Для стилистики фильма, его конечного результата помимо операторской работы чрезвычайно важны оформление и костюмы. Тот, кто отвечает за них, в современном кинематографе называется художником-постановщиком. Этот термин возник на ленте "Унесенные ветром", где художником был Уильям Кэмерон Мензис. Он взял в свои руки все, не только декорации и костюмы, но и спецэффекты (пожар Атланты) и даже следил за проявкой пленки. Сегодня художник-постановщик -- почетное звание художника-оформителя.

Тони Уолтон совмещал работу художника-постановщика и художника по костюмам на "Убийстве в Восточном экспрессе". В общей сложности мы сделали с ним семь фильмов. Он выдающийся художник.

В "Восточном экспрессе" мы столкнулись с интересной проблемой. Я прежде упоминал о подсветке сзади как о важном элементе создания эффекта роскоши и украшательства. Но для такой подсветки необходимо пространство, а купе поезда -- помещение тесное. Тони отправился в Бельгию посмотреть на настоящие вагоны "Вагон-Ли", хранящиеся там. И обнаружил, что не в состоянии сделать ничего столь же роскошного, как эти вагоны. Тогда он размонтировал несколько купе в Бельгии, снял деревянные панели и переправил их в Англию на корабле. Там их укрепили на фанерные каркасы, и они превратились в подвижные задники, свободно перемещающиеся в зависимости от освещения и потребности камеры. Собрав новое купе, Тони принялся за полировку дерева. Вместе с оператором Джеффри Ансуортом они затеяли отполировать его до блеска, чтобы деревянная поверхность отражала свет и давала таким образом подсветку сзади. Может, не столь направленную, как прямое заднее освещение, но вполне достаточную для нашей цели.

Основным "блюдом" стало богатство. Стекланные панели, настоящее серебро на столах, бархатная обивка сидений. Мы не смогли найти подходящего ресторана, и Тони оформил мезонин старого лондонского кинотеатра под вагон-ресторан.

Значение придавалось каждой детали. Какой цвет мятного ликера предпочтительней на серебряном подносе -- белый или зеленый? Мы выбрали зеленый. Какие собачки больше подойдут княгине Драгомировой -- французские пудели или пекинезы? Пекинезы. Что лучше смотрится на тележке Стамбульского вокзала -- апельсины или капуста? Апельсины, потому что, рассыпавшись на фоне темно-серого пола, они выглядят эффектнее...

На "Князе города" у нас с Тони был совсем иной подход. В начале ленты мы старались, чтобы задний план кадра был максимально насыщен. В сценах, снятых на улице, это были автомобили, люди, неоновые вывески. При съемках в помещении стены увешивались всевозможными дипломами, сводками, федеральными и государственными флагами. Залы суда мы заполняли статистами, не давая им предварительных указаний о том, какую одежду надеть. Но по мере развития фильма мы натягивали изобразительные вожжи. Зрители в зале суда облачались в темно-синий или черный цвета, на стенах оставалось все меньше и меньше предметов, улицы пустели. И в третьей части фильма, подобно герою, декорации обнажались: на стенах -- ничего, на улицах -- никого, а на финальном заседании в суде -- ни одного зрителя, лишь пустые деревянные скамьи. Все это помогало подчеркнуть изоляцию Съелло, утрату им связи с окружающими, по мере того как он предаст партнеров одного за другим.

Много лет назад я поехал в Рим учиться у великого итальянского оператора Карло Ди Пальмы. Мне нужна была помощь в использовании цвета. И Карло преподавал мне главный урок. Когда мы подбирали натуру в Риме, он сказал, что секрет заключен в выборе подходящего места и сведении работы с декорацией на натуре к минимуму. Выбирая между приемлемыми объектами, всегда стоит остановиться на том, у которого лучшее естественное освещение. Если надо, имеет смысл перекрасить объект, но искать следует готовый вариант. Карло признавал, что не всегда можно найти подходящую натуру. То сезон не подходит, то разрешение на съемку не удастся получить. Смущаясь, он признался, что однажды даже подкрашивал траву, добываясь более ярких красок в фильме Антониони. Но, сказал он, то было исключение.

В результате тщательного выбора природы определяется цветовая палитра фильма. "Вердикт" -- фильм о человеке, над которым довлеет его прошлое. Эд Пизони был художником картины. Я предупредил его, что нам понадобятся лишь осенние краски, олицетворяющие закат жизни. Таким образом, автоматически исключался голубой, розовый, светло-зеленый и лимонно-желтый. Мы подбирали оттенки коричневых, терракотовых, темно-желтых, тускло-оранжевых, вишневых тонов. Павильоны были выкрашены в эти цвета. Если нас заклинивало на какой-то натуре, а цвет не подходил, мы добивались разрешения все перекрасить.

В фильме "На следующее утро" мы стремились к яркости красок. Остракизму не подвергался ни один цвет, однако в каждой сцене доминировал свой. Комната Джейн Фонды была оформлена в розовых тонах. В главе, посвященной операторской работе, я уже упоминал об использовании фильтров для придания интенсивности небесной голубизне. Когда я просматривал материал, оранжевый цвет неба потряс меня, и я решил, что зрителя надо подготовить к подобному шоку. По счастью, предшествующий эпизод еще не был снят, и я немедленно организовал съемки в кафе на воздухе. Заказал оранжевые зонтики над столиками, оправдав тем самым оранжевую доминанту основного эпизода. Для титров я подобрал стены желтого, красного, коричневого, голубого цветов; на их фоне шествовала Фонда. А здания выбрали ярко-синие, розовые, вообще ярко выкрашенные. В Лос-Анджелесе яркости не занимать.

Иногда я ориентируюсь не на цветовую палитру, а на архитектурные стили. В "Вердикте" мы совмещали ограниченную цветовую гамму со старой архитектурой. А в "Греховней греха" мне понадобились самые современные стили, какие только можно было сыскать. По счастью, мы снимали в Торонто, где много современных зданий. Фил Розенберг в момент нашел нам подходящие объекты.

В наши дни операторы достигли такого уровня мастерства, что съемки на натуре от съемок в павильонах и не отличишь. Я выбираю то или иное, основываясь на двух факторах. Первое -- бюджет. Если съемка занимает больше двух дней, я выбираю павильон. Это намного экономичней, поскольку на натуру приходится вывозить кучу лишних людей и оборудования. Конечно, если объект слишком сложен, иногда оказывается выгоднее снять его вживую, чем реконструировать в павильоне, даже если съемка длится больше двух дней. Второй фактор -- зависимость от "живых стен", то есть подвижных задников. Иногда требования оператора -- сложные движения камеры, длиннофокусные линзы и расстояние до снимаемого объекта -- вынуждают меня снимать в павильоне.

Случается, что первоначальный замысел не удастся воплотить. В "Волшебнике" я хотел превратить реальную действительность в городскую фантазию. Мы искали урбанистическую натуру, которую собирались представить в фантастическом виде. Но первые же поиски природы опечалили меня. Я решил, что Трусливый Лев будет обнаружен -- где бы вы думали? -- ну, конечно, в Публичной библиотеке Нью-Йорка, на пересечении 42-й улицы и Пятой авеню. Вместе с Тони Уолтоном и Албертом Уитлоком мы простояли напротив этого здания целых четыре часа. Из всех операторов Уитлок -- лучший специалист по цвету и съемкам со спецэффектами. "Алберт, -- спросил я, -- сможем ли мы снять небо, а не внутренности здания, если откроем двери?" Ответ был: нет. Ни одну мою идею, связанную с этим зданием, по словам Алберта, воплотить было невозможно. И мы решили построить декорации в студии. День ото дня все больше декораций строилось для фильма, который изначально предполагалось снимать почти целиком на натуре. Фантастика прогрессировала, урбанистическая эстетика пропадала. Самый дорогостоящий эпизод снимался в Общественном торговом центре; я и предположить не мог, насколько сильно может быть ветер, пока он не обрушился на нас между двумя башнями. Они образовали настоящий ветряной тоннель. Шляпы на манекенах "обоих полов" несли важную смысловую нагрузку. Но ветер сдувал их. Булавки не помогали. Даже ленты, привязанные сзади, не могли удержать шляпы на головах. Тогда пришлось подвязать их под подбородками манекенов, шляпы держались, но смысл эпизода пропал. От малого до большого я чувствовал, как все мои идеи улетают на помойку. И вина была целиком моя. Мне не хватало знаний, прежде всего чисто технических, чтобы руководить всеми цехами. Спецэффектами в первую очередь. Я ощущал, что изобразительное решение фильма утекает у меня между пальцами, как вода. Так бывает.

Говорить об изобразительном решении в черно-белом кино -- значит говорить о чем-то, несуществующем более. Но пока это длилось, это было потрясающе. Работа Дика Силберта на "Ростовщике" была великолепна. То был фильм о строительстве собственных тюрем: каждым -- для себя. Начав с ростовщической лавки, Дик сотворил целый

каскад клеток: моток проволоки, засовы и замки, будильники -- все, что только могло олицетворять ловушку, ее олицетворяло. С учетом той же темы подбирались натура. Пространства пригородов обносились заборами, сужая подъездную площадь перед каждым зданием. Для кульминационной сцены между Родом Стайгером и Джералдиной Фицджералд, когда он говорит ей, что чувствует вину за то, что продолжает жить, мы нашли дом в Вест-Сайде с окнами на железнодорожное депо Нью-Йорка. На протяжении всего эпизода раздается скрежет вагонов, перетаскиваемых с одного пути на другой. Звуковые и изобразительные котурны такого рода бывают порой бесценны.

Все эти элементы, быть может, покажутся мелочами. Но это необходимая часть целого. Восприятие цвета всегда субъективно. Черный и красный для вас -- одно, а для меня -- совсем другое. Но коль скоро я последовательно интерпретирую тот или иной цвет, в конечном итоге вы воспримете (надеюсь, подсознательно) то, как и зачем я выбираю именно этот оттенок.

Съемка: наконец-то!

Я выхожу из дому за пять минут до назначенного времени. Я всегда все делаю заранее. А съемочный фургон уже ждет меня. Ассистент режиссера Берт Хэррис растянулся на заднем сиденье -- термос с кофе, глаза прикрыты. За два блока от нас вижу, как крутит педали велосипеда Анджей. Он живет на барже на Гудзоне и каждое утро приезжает ко мне на велосипеде. А я каждое утро волнуюсь, особенно в плохую погоду. Однажды мне уже приходилось менять оператора в разгар съемок. То был настоящий кошмар. Здравуюсь с Анджеем, киваю Берту и забираюсь на переднее сиденье. Анджей забрасывает свой велосипед в фургон, и мы трогаемся.

Мне нравится добираться до места съемки с ассистентом режиссера и оператором. Кто-то из нас может вспомнить о каком-то упущении. Можно обсудить возникшую проблему. Может, накануне вечером Берту позвонила Мелани² предупредить, что у нее начинается насморк. Можно ли ее снимать, или нужно подождать, пока она перестанет гундосить? А Анджей вдруг сообщает, что вчера во время прикидки освещения он столкнулся с непредвиденными трудностями. И ему нужны дополнительные полчаса. (Ненавижу такие ситуации. Я люблю начинать снимать актеров точно в соответствии с расписанием.) Такие проблемы возникают всегда. Правда, они не слишком серьезны.

До студии мы добираемся без происшествий. Анджей читает. Берт дремлет, я изучаю сценарий и думаю. Водитель знает, что я не терплю бесполезных разговоров и музыки в дороге. Мне нужно сосредоточиться. Прошлой ночью я размышлял о передвижении камеры во время речи Эрика. И пришел к выводу, что камера должна развернуться к Мелани, а это значит, что нужно приготовить другой задник. Я говорю об этом Берту. Он бормочет: "О черт!" -- и я знаю, что все будет сделано.

Мы подъехали к студии. Нас встречают, по радиотелефону передают: "Сидни здесь". Анджей набрасывается на кофе, у Берта свои хлопоты, а я отправляюсь в гримерные поприветствовать актеров. Могу им сказать, что просмотренный материал удачен, но не обязательно. Я не хочу, чтобы актеры ждали дежурных комплиментов. Они должны доверять мне, а безмерно расточаемая похвала обесценивает мое мнение.

В 8.25 я уже на площадке. Не знаю, как другие режиссеры, но я стараюсь всегда присутствовать при установке света. Мне нравится наблюдать, как оператор решает эту проблему. У каждого свой подход. К тому же мое присутствие оказывает стимулирующее воздействие на группу. Все стараются изо всех сил. Любая деталь освещения -- настоящая головная боль. Одежда статистов, на которых пробуют свет, должна быть того же цвета, что и у основных исполнителей. Если на статисте темный пиджак, а актер придет в белой рубашке, придется менять все освещение. На это уйдет время. А оно стоит дорого.

Берт со вторым ассистентом режиссера уже разбирают статистов на группы. "Вы стоите здесь", "Вы пройдете тут". Они стараются разговаривать как можно тише, потому что в этот момент Анджей дает указания осветителям и рабочим. Анджей поворачивается к третьему ассистенту и бросает: "Пятнадцать минут". Тот, в свою очередь, сообщает актерам, что через пятнадцать минут начнется съемка.

Разбивка статистов на группы очень важна. Порой вся сцена оказывается загубленной из-за невнятного инструктажа. Я видел такое сотни раз. Звезда покидает здание суда! Микрофоны вокруг него! Камера стрекочет! И в этом хаосе оказывается, что между актером и снимающей камерой никого нет. Или есть, но ему не хватает роста! Уф!

В "Собаьем полдне" возникло особенно много хлопот с массовой. В течение трех недель у нас было занято минимум по пятьсот человек в смене. Еще до начала съемок мы с Бертом разбили их на шестнадцать отрядов по индивидуальным характеристикам; в каждом отряде были свои подгруппы: "Вот вы двое знакомы друг с другом, а вы четверо ненавидите этих двоих за то, что они слишком сильные игроки в маджонг". Шесть подростков играли в хоккей. А еще четверо приходили позже и оставались поглазеть на игру, вместо того чтобы идти в кино. Мы нарисовали гигантскую диаграмму съемочной площадки, и там указывалось место каждого статиста. Четыре водителя грузовиков находились в своем углу. Когда к вечеру прибыли шестнадцать парней из деревни, чтобы выступить в поддержку героя Пачино, эти водители были полностью готовы к драке.

Перед началом съемки я целый час инструктировал статистов, взгромоздившись на высокую стремянку. Им подробно объясняли те типы характеров, которые им предстояло воплотить на экране. Поскольку мы понимали, что так или иначе жители окрестностей, где проводилась съемка, попадают в кадр, статистов попросили обойти близлежащие дома и пояснить их обитателям ситуацию. Они настолько прониклись работой над фильмом, что к концу второй недели уже не нуждались в указаниях, действуя спонтанно, интуитивно и точно.

² Мелани Гриффит. Речь идет о съемках фильма "Незнакомец среди нас" (1992). -- Прим. переводчика

Одна из причин, почему я предпочитаю снимать в Нью-Йорке, -- это возможность использовать в качестве статистов настоящих актеров. Они состоят в Гильдии киноактеров, часто играют на Бродвее. В Лос-Анджелесе статисты входят в Гильдию киностатистов и снимаются только в массовках. Нередко они даже не знают название фильма, в котором принимают участие. Они собираются со всей страны, бреются наголо или одеваются под Микки Мауса, подчеркивают свои физические данные, которые, по их мнению, могут обеспечить им работу в течение ста восьмидесяти дней в году. Если они заняты в эпизоде, где участвуют менее пяти человек, они переходят в более высокую категорию и получают надбавку. Если у них есть собственные вечерние наряды, они указывают это в своих характеристиках, и съемка в смокинге или вечернем платье тоже оплачивается дополнительно. Они называются "статисты с нарядами". И это очень грустно.

По тому моменту, когда на площадку медленно и чинно выплывают гримеры и парикмахеры, вооруженные коробочками, салфеточками, щетками и гребенками, можно определить, что время съемок почти настало. Если я и позволяю себе язвительный тон по отношению к этим людям, то лишь потому, что нередко они заняты "совсем в другой картине", чем все мы. Их волнует только то, как выглядит звезда. Они нянчатся со своим подопечным, суетятся вокруг него, изображая, насколько они необходимы. И звезда начинает ощущать свою от них зависимость. Более того, если звезда делает три фильма ежегодно, гример работает тридцать шесть недель в году. А поскольку он входит в команду звезды, зарплата его невероятна: 4000 долларов в неделю. И так тридцать шесть недель. Неплохо, а? Еще шестнадцать недель остается для отдыха в Акапулько.

Появление гримеров и парикмахеров -- знак для ассистентов звукооператора: пора прикреплять микрофоны. На больших площадках стационарных микрофонов недостаточно.

Андрей готов. Актеры на площадке. Ассистент режиссера возглашает: "Гонг!" Звук гонга насмерть перепугал бы и опытного моряка, он слышен на площадке и за ее пределами. Мы начинаем первую репетицию.

Я стараюсь, чтобы актеры не израсходовали свой настрой. Впереди долгий день, и эмоции надо приберечь для дублей. После первой же репетиции становится ясно, что надо подправить. Свет, поставленный на статистах, подгоняют под настоящих исполнителей. Корректируются и движения камеры, поскольку каждый актер двигается не совсем так, как это делал дублирующий его статист. Актеры и сложены по-разному, что тоже необходимо учитывать. Шон Коннери дорос до шести футов четырех дюймов. А Дастин Хофман не дорос. Снимать их в сцене, где они стоят близко друг от друга, непросто. Я собирался снимать этот эпизод на уровне глаз, но я имел в виду свой уровень. Мы с Дастином одного роста (пять футов шесть дюймов). Поэтому фраза "Шон, покажи Гручо"³ означает: "Не уменьшишься ли ты в размерах, прежде чем сядешь на стул?" И Шон изображает Гручо. Опытные актеры могут проделывать такое, не выходя из образа. Девушка, сверяющая съемку со сценарием, может шепнуть мне вдруг: "Он поднял бокал слишком поздно". Накануне, когда мы снимали с другой точки, через его плечо, он поднимал бокал в начале своей реплики. Если сейчас он сделает это позже, при монтаже вчерашнего материала с сегодняшним у меня возникнет куча проблем.

Вообще-то подобные технические детали не представляют серьезных проблем, это, скорее, нюансы производства. Большинство актеров после нескольких картин привыкают и сами все учитывают. Генри Фонда помнил детали точнее любой скрипт-герл. На "12 разгневанных мужчинах" замечательная Фэйт Хабли, следящая за сценарием, помнила, что сигарета была прикурена на такой-то фразе. Фонда сказал -- на предыдущей. Мы сняли и так, и этак. Прав оказался Генри.

На крупном плане персонаж чаще всего разговаривает с одним или несколькими партнерами или реагирует на действия и реплики других. Для большей достоверности я предпочитаю, чтобы те, с кем общается снимаемый в данный момент персонаж, находились на съемочной площадке и, даже не попадая в сферу видения камеры, общались с тем, на кого она в данный момент направлена. Однако порой неснимаемые не помогают снимаемым. Иногда они боятся израсходовать скопленные эмоции до собственных дублей. Иногда это скрытая форма саботажа. Однажды звезда, сидя на высоком стуле и подавая из-за камеры реплики исполнителю маленького эпизода, приглашенному на съемки на один день, не удосуживалась даже посмотреть в сторону актера. Она вязала. Подобное поведение создает очень неприятную атмосферу на съемочной площадке.

Это важный момент. Когда снимаемый актер смотрит на партнера, находящегося за камерой, он видит и все, что находится в студии. Мы называем это полем зрения исполнителя. По обе стороны камеры. До начала съемки опытный ассистент режиссера всегда предупреждает: "Пожалуйста, покиньте поле зрения". Когда Уильям Холден занят в любовной сцене с Фей Данауэй, ему, разумеется, не нравится, что в стороне кто-то попивает кофе. Даже умея максимально сосредоточиваться перед камерой, он не желает видеть никого, кроме Фей. Поскольку далеко не все в группе это понимают, "покиньте поле зрения" становится нудным рефреном, сопровождающим каждую съемку.

Самые сложные эпизоды в моей практике были в "Собачем полдне". Где-то во второй трети картины герою Пачино предстояли два телефонных разговора, один с его "гражданской женой" -- любовником, находящимся в парикмахерской напротив, и второй -- с настоящей женой.

Я знал, что лучше всего Пачино сыграет, если нам удастся снять оба разговора одним куском. Время действия -- ночь. Герой находится в банке уже двенадцать часов. Он совершенно измотан. При такой степени усталости эмоции проявляются особенно четко. Этого я и добивался.

Но была серьезная загвоздка. В камеру можно зарядить только тысячу футов пленки. Чуть больше одиннадцати минут. Два телефонных разговора длились почти пятнадцать минут. Я решил установить две камеры друг подле

³ Речь идет об одном из братьев Маркс -- комиков, снимавшихся еще в немом кино. -- Прим. переводчика.

друга так близко, как только можно. Естественно, с одинаковыми объективами -- 55 мм, насколько мне помнится. Когда первая камера отснимет 850 футов, подключится вторая, но и первая продолжит снимать. Я знал, что переход на план жены где-то к концу эпизода позволит мне сделать монтажный стык из материала, отснятого двумя камерами. Пачино же сможет сделать два телефонных звонка подряд, как и было задумано.

Я добивался от него максимальной концентрации. Полностью освободил съемочную площадку. Помощники установили телефоны, и в своей трубке актер мог слышать голоса партнеров.

И еще одно соображение пришло мне в голову. Актерская игра достигает своего пика, если переход от дубля к дублю происходит без малейшей паузы. Исполнитель начинает эпизод на эмоциональном накале, достигнутом им к концу предыдущего дубля. Порой я даже не останавливаю камеру. Просто говорю тихонько: "Съемка продолжается, все остаются на своих местах, повторим еще раз. Итак, мотор!" Кстати, произношу слово "мотор", я всегда придерживаюсь настроения эпизода. Если мы снимаем нечто нежное, я говорю еле слышно. Если сцена требует энергичной активности, я могу пролаять "мотор!" не хуже иного солдафона. Это нечто вроде взмаха дирижерской палочки.

Я понимал, что пауза между двумя дублями станет серьезным испытанием для Ала. Но как-то надо же было перезарядить камеру, а это требует времени. Аккумуляторы держат в темноте, вдали от площадки. К тому же камеру надо расчехлить, открыть и пропустить пленку сквозь все механизмы. Весь процесс в лучшем случае занимает от двух до трех минут -- вполне достаточно, чтобы размагнитить Ала. И я поставил черные ширмы, скрывшие и обе камеры, и управляющих ими людей. Прodelали два отверстия для объективов. И у второго ассистента оператора (при каждой камере находятся три человека -- оператор, ассистент и второй ассистент) в запасе был заряженный аккумулятор.

Началась съемка. Как и планировалось, когда первая камера отсняла 850 футов, была запущена вторая. Дубль был снят. Он был великолепен. Но интуиция подсказывала мне, что надо повторить. Вторая камера отсняла не более 200 футов. Я произнес ласково: "Ал, сначала. Надо повторить". Пачино взглянул на меня, как на сумасшедшего. Он выложился до основания, был совершенно измочален и спросил: "Что?! Ты смеешься?" Я ответил: "Ал, надо. Включаем камеру".

Мы запустили вторую камеру. В ней оставалось около 800 футов пленки. Тем временем за ширмой -- Алу это не было видно -- мы перезарядили первую камеру. И когда работающая вторая камера отсняла 700 футов, мы включили уже перезаряженную первую. К концу дубля Ал не знал, на каком он свете. Он произнес текст и в полном изнеможении беспомощно огляделся вокруг. Внезапно его взгляд наткнулся на меня. По моему лицу текли слезы, так я был растроган. И, глядя мне в глаза, Ал тоже расплакался, а потом стукнул кулаком по столу, за которым сидел. Я крикнул: "Снято!" и подпрыгнул. Это образец лучшего экранного исполнения, какому я когда-либо был свидетелем.

Монолог Питера Финча в "Телесети" -- "Я зол, как черт, и не собираюсь более с этим мириться..." -- был снят примерно так же. Только тут все упрощалось длиной сцены (всего шесть минут), и достаточно было второй камеры. Перезарядка не требовалась, стало быть, и время между дублями не тратилось. Где-то в середине второго дубля Питер остановился. Он выдохся. Тогда я не знал, что у него больное сердце, но не стал настаивать еще на одном дубле. Так и смонтировал: первую половину монолога из второго дубля, вторую -- из первого.

Если все, о чем я рассказываю, производит впечатление очень тяжелого труда, то позвольте заверить вас, что так оно и есть. И это еще самые простые примеры. Речь шла о съемках в студии, где все можно проконтролировать, где не случается неожиданностей. Совсем иное дело натура.

Съемки на натуре требуют огромных команд. Даже для такой скромной, малобюджетной постановки, как "С пустым баком", потребовалось (на один съемочный день!) по грузовику для реквизита, электрооборудования, декораций, аккумуляторов, гримерных и парикмахерских аксессуаров. Да еще и два вагончика впридачу. В них переодевались актеры. Разделенные на три отсека, вагончики позволяли трем актерам переодеваться одновременно. Один вагончик я забрал себе для отдыха. Шоферы вагончиков -- всегда члены профсоюза, поэтому мы стараемся свести их число к минимуму. Добавьте сюда три автобуса, доставляющие актеров на съемку. Если в эпизоде заняты статисты, а снимается он за городом -- как и было с фильмом "С пустым баком", -- мы обязаны предоставить автобус и для них. В каждом автобусе помещается сорок девять статистов. До ста двадцати человек массовки берутся из числа членов профсоюза, если нужно больше -- можно использовать местных жителей. Еще фургон со встроенными туалетами (четыре в одном). И вот уже у нас двенадцать грузовиков, а это еще и проблемы с парковкой. Значит, необходим бригадир, а ему, в свою очередь, помощник. Плюс по парочке дополнительных ассистентов режиссера и вторых ассистентов. И пара фургонов, чтобы привести их на съемку. И шесть агентов службы безопасности, по двое на смену, по трое -- в случае ночной съемки. Не забудьте нескольких свободных от службы местных полицейских для регулировки движения, если вы снимаете на улице.

Да еще и такелажная команда. На маленьком фильме она состоит из двух электриков и двух рабочих. Они предваряют работу нашего съемочного коллектива. В зависимости от осветительских нужд они приезжают на съемочную площадку за день, два, а иногда и за три дня до нас. Устанавливают крупные осветительные приборы. И это экономит прорву времени.

На "Князе города" у нас было сто тридцать пять объектов на натуре. Расписанных на пятьдесят два дня. Что значило, как правило, по два объекта в день! Вдобавок к четырем электрикам и двум рабочим у нас была команда уборщиков. После окончания съемки два электрика и двое рабочих размонтировали приборы, а их товарищи к тому времени уже трудились на следующем объекте. А в случае, когда мы перекрашивали какую-то стену, после съемки ей надо было возвращать первоначальный цвет.

Я еще не упомянул повара. Если хочешь, чтобы обед занимал не больше часа, нужно подгадать с едой к пере-

рыву. А если сокращаешь обеденный перерыв до получаса, увеличивается оплата членов съемочного коллектива. Повар снабжает нас неиссякаемыми запасами горячего кофе и супа в холодную погоду и прохладительными напитками и дынями -- в жару.

Вы видите, как увеличивается число людей, занятых в производстве фильма. На скромной постановке "С пустым баком" мы ограничились шестьюдесятью участниками съемок на натуре, не считая официальной группы. На "Князе города" их было уже сто двадцать. Какой-нибудь боевик без труда удвоит это число. А при необходимости больших массовок, требующих соответственно увеличения числа костюмеров, гримеров, парикмахеров и реквизиторов, команда уже исчисляется не одной сотней человек.

Ночная съемка проходит с еще большими сложностями. Электрики выезжают на объект часа за четыре до наступления темноты. Потому что надо протянуть кабель от осветительных приборов к генераторам. А так как генераторы производят шум, их надо установить достаточно далеко от съемочной площадки, чтобы не мешать звукорежиссеру. Удобнее и безопаснее прокладывать кабель до захода солнца, пока еще видно, что ты делаешь. Когда ночная съемка длится долго, в течение недель, она выматывает всех. Но ночная съемка одновременно и чудесна. После одиннадцати часов все в округе спят. И тут в кромешной тьме группа людей "творит из света", создавая нечто особенное.

Черновой материал: и смех, и грех

На студии "Техниколор" в Нью-Йорке на третьем этаже паршивого здания, окруженного всевозможными порномагазинчиками, разместился гнусный маленький просмотрный зальчик. Примерно на тридцать мест. С экраном шириной не более четырнадцати футов. Луч света часто распространяется неравномерно, так как старая лампа перегревается и центр экрана освещен лучше, чем его края. Звуковое оборудование имеет такое же отношение к звуку, как две консервные банки, соединенные проволокой, -- к телефону. Киномеханик Морти подает жалобы уже много лет безрезультатно. Когда включен кондиционер, в диалогах нельзя разобрать ни слова. А если кондиционер не включить хотя бы за полчаса до просмотра, запахи еды смешаются с ароматами химикатов из лаборатории, расположенной этажом выше. Запахи пищи проникают из ресторана, находящегося на первом этаже. Но и до того, как там открылся ресторан, в зале пахло кухней. Китайской. Не знаю почему. Мужской туалет далеко. Он всегда заперт, чтобы никто с улицы не забредал. Ключ у Морти, он привязан к длинной деревяшке.

Вот в этот зальчик мы и приходим отсматривать материал, снятый накануне, и судить о своей работе.

Называется это "черновой материал", потому что лаборатория, где его проявляют, в целях экономии времени печатает все в одном режиме. Почти все фильмы, которые снимаются в городе, попадают именно в эту лабораторию, где пленку проявляют в одном бассейне и в одном усредненном варианте. Это позднее, при печати эталонной копии, все делают тщательно, сейчас же самое главное -- скорость.

Просмотр материала пробуждает в каждом тщеславие. Каждый следит только за своей работой. Я видел художника-постановщика в слезах из-за плохо заделанного шва между стенами. Никто, кроме него, в жизни этого не заметил бы, а он на следующее же утро отчитывал маляров. И был прав. Звукорежиссеры страдают от переписчиков. На съемочной площадке пишут звук на четвертьдюймовую пленку. Потом для синхронизации с изображением ее перегибают на 35-мм. Это делается в специальной мастерской. И если пленка попала в руки к балбесу, он испортит качество звука. А если к творческой личности, то эта личность начнет экспериментировать, повышая или понижая тона начальной записи, увеличивая или уменьшая звук, отчего любой звукорежиссер может сойти с ума. И тоже будет прав.

Просмотр черного материала очень сложный процесс. Далеко не каждый знает, на что надо обращать внимание. Иногда мне печатают целый дубль ради крошечной детальки. Но знаю об этом только я один. Монтажеры обязаны просматривать каждый кадр в свете целой картины. Они -- связующее звено между материалом и режиссером, при этом им нужно сохранять объективность. А порой им приходится и оставлять свое мнение при себе. Монтажер ведь не всегда знает, что я построил эпизод именно так, как необходимо для связи с предыдущим или последующим фрагментами. А они еще не сняты. И смысл появится только при монтаже.

Существуют основные правила при просмотре материала. Первое: никогда не доверяйте смеху в зале. Когда смеются на определенном кадре или эпизоде, это еще ни о чем не говорит. Этот кадр в готовой картине окажется между двумя другими и может вызвать иную реакцию. К тому же в зале присутствуют те, кто принимает участие в работе над фильмом. Их восприятие не имеет ничего общего с восприятием простого зрителя, пришедшего в кинотеатр. Это смех оркестрантов, довольных какой-то своей шуткой, но совсем не обязательно, что эта шутка рассмешит аудиторию.

Второе правило: не позволяйте трудностям, с которыми снимался тот или иной эпизод, повлиять на ваше отношение к собственной работе. На просмотре окончательного варианта картины никому дела не будет до того, что у вас три дня ушло на установку освещения или понадобилось десять человек для управления камерой.

Третье правило прямо противоположно: не позволяйте технической ошибке испортить ваше впечатление от эпизода. Ясно, что каждый технический прокол вредит фильму, и впредь нужно стараться избежать подобных неувязок. Но вам следует обратить внимание на силу воздействия кадра. Волнует ли он? Это главное.

А четвертое правило? Если в чем-то сомневаетесь, пересмотрите материал через день или два. Пусть монтаж уберет рабочие кадры с хлопущей, чтобы вы не знали, какой дубль смотрите -- второй, третий или одиннадцатый, потому что ощущения, связанные с собственно съемочной площадкой, могут повлиять на вашу объективность.

И остается последний, главный вопрос: как отличить хороший материал от плохого? Честно скажу, не знаю...

Монтажная: наконец в одиночестве

Долгие годы принято было считать, что фильмы делаются в монтажных. Это чушь. Еще ни одному монтажеру не удавалось воспроизвести на экране то, что не было снято.

Однако такая точка зрения возникла не без причины. В 30-е и 40-е годы режиссеры редко монтировали собственные ленты. Студийная система все четко разделила. Существовал отдел монтажа. Там был главный монтажер, ему подчинялись рядовые. Главный монтажер просматривал черновой вариант фильма еще до режиссера. Бывало, режиссер не видел собственной картины даже и до окончательного варианта. К тому моменту он вообще уже мог быть переброшен на новый проект. В те времена режиссеры-контрактники снимали по четыре-пять, а то и по шесть фильмов в год. Зачастую их приглашали на картину за неделю до начала съемок, когда огромная часть работы была готова: художники уже построили декорации и выбрали натуру, если в ней была нужда, актерский отдел подобрал исполнителей, тоже из числа контрактников, отдел операторов выделил оператора, реквизиторский -- костюмера и т.д. Джоан Блонделл рассказывала мне, что когда они с Глендой Фэррелл⁴ подписали контракт с "Уорнер Бразерс", им приходилось сниматься одновременно в нескольких фильмах. Утром они снимались в одной ленте, днем в другой, и производственный отдел, составляя им расписание, ухитрялся избегать накладок.

Как только материал был отснят, монтажер принимался за работу. Черновой материал попадал главному монтажеру, который вносил коррективы. Затем фильм показывали продюсеру. Выполнив его пожелания, картину демонстрировали вице-президенту студии. И наконец все они вместе шествовали в проекционную показывать черновую копию главе студии. Потом организовывался предварительный просмотр (в загородном кинотеатре для публики), и в зависимости от реакции аудитории ленту или перемонтировали, или отправляли для доработки в отдел постпроизводства. Если режиссер был из числа студийных любимчиков, его приглашали на предварительный просмотр. Сценариста? И не вспоминайте о нем. Когда я обо всем этом думаю, не перестаю удивляться, как при такой системе им удалось сделать столько хороших фильмов.

В соответствии с требованиями производства появлялись и особые правила не только для монтажа, но и для съемочного периода. Например, каждую сцену нужно было "обработать". То есть снимать следующим образом: широкоугольный "мастер-план" всей декорации, желательно со статичной камеры; вся сцена через плечо актера -- на лицо актрисы; то же самое через ее плечо на его лицо; по свободному наезду -- на героя и героиню и, соответственно, по крупному плану каждого. При такой съемке любую фразу из любого диалога можно было легко вырезать. Отсюда: "Фильмы делаются в монтажных". Ясно, что удачливым режиссерам предоставлялась большая свобода, но в пределах разумного. Главный монтажер просматривал все, и если он считал, что та или иная сцена нуждается в доработке, он обращался к вице-президенту, а то и к главе студии, настаивая на пересъемке. И режиссер вынужден был подчиниться.

Подобная система не только препятствовала оригинальности, она превращала жизнь актеров в настоящий ад, вынуждая вновь и вновь повторять одну и ту же сцену да еще закуривать сигарету точно на одной и той же реплике, каждый раз снимаемой с восьми различных ракурсов. Разумеется, при съемке с каждой из восьми точек делалось и несчетное количество дублей. Когда актер закуривал сигарету не на "той" фразе, скрипт-герл немедленно фиксировала этот факт и уведомляла о нем отдел монтажа. И монтажер выбрасывал лучший дубль, потому что гораздо проще было использовать тот, где сигарету закуривали вовремя.

Я всегда говорю девушке, следящей за съемкой по сценарию, чтобы она сообщала мне об ошибках актеров в дублях. Когда я снимаю эпизод, я уже достаточно точно представляю себе, как я его буду монтировать. И сдвиг в действии, несогласованность с текстом, может, и не будут иметь значения. А если я запутаюсь, я всегда могу выйти из положения, приложив известные усилия: покрупно совмещая один эпизод с другим, я всегда найду подходящий переход.

То же относилось и к звуку. Правило гласило: "Никаких перебивок". Это означало, что когда два человека кричат друг на друга, один из актеров молчит, ожидая, пока партнер не закончит кричать. При съемке актерам приходилось -- на крупных планах -- делать маленькие паузы между фразами, чтобы облегчить работу монтажера со звуковой дорожкой. Конечно, при съемке такой ритм совсем не облегчал жизнь исполнителей.

В наши дни мы снимаем, как нам надо. Просто потом приходится потрудиться. Искать переход не только между кадрами, но и в самих кадрах -- совмещая перфорацию. В каждом кадрике четыре отверстия в перфорации, и мы гоняем пленку туда-сюда множество раз в поисках места склейки. Но это возможно. Отличное место для перехода на буквах "п" и "б". "С" тоже годится. Согласные вообще хороши для склейки с двух звуковых дорожек. С гласными сложнее, они редко произносятся в одном тоне, поэтому на склейке переход может быть замечен. Наконец, как я ни осуждаю это, всегда можно пригласить актера на перезапись.

Как и все в кино, монтаж -- сложная техническая процедура, связанная с творчеством. Думать, что фильмы "создаются в монтажных", глупо, но испортить их там проще простого. Представление о монтаже часто неверно, особенно у критиков. Я прочел об одном фильме, что он "блистательно смонтирован". Никим образом не могли они узнать, плохо или хорошо он был смонтирован. Монтаж может казаться неудачным, однако из того материала, что был в наличии, чудом удалось извлечь хоть какой-то смысл. И наоборот, фильм кажется смонтированным хорошо, но кто знает, что осталось на полу в монтажной. С моей точки зрения, это ведомо лишь троим -- монтажеру, режиссеру и

⁴ Джоан Блонделл и Гленда Фэррелл -- звезды кино 30-х годов, партнерши по многочисленным фильмам. Снимались так часто (у Джоан Блонделл, например, было не менее десяти картин в год), что их даже называли "рабочими лошадками "Уорнер Бразерс". -- *Прим. ред.*

оператору. Просто потому, что только им известен каждый отснятый кадр. Можно предположить, что основа хорошего фильма в профессионально отснятом материале. Мелодрамы и фильмы с погонями монтировать легко, коль скоро есть приличный материал. Определение мелодрамы остается прежним: это история, в которой невозможное превращается в возможное. Таким образом, как, впрочем, и в отношении всех остальных жанров кино, сюжет ставится во главу угла. Поэтому монтаж нужно строить на драматургии, но стараться максимально использовать эффект неожиданности. Постараться удивить зрителя, но от замысла не отклоняться. Многие монтажеры добиваются этого, придерживаясь ритма стаккато, соединяя куски, которые не превышают четырех, пяти или шести футов длиной (от двух до четырех секунд). Но я видел, как огромного напряжения добивались длинным медленным наездом на лицо актрисы, заканчивая крупным планом, когда она рукой прикрывает рот. И если бы режиссер не снял этот длинный медленный наезд, в монтажной его никоим образом воспроизвести было бы невозможно.

Для меня в монтаже существуют два основополагающих момента -- согласование образов и темп.

Случается, образы настолько прекрасные и многозначные, что они приковывают к себе внимание сами по себе и полностью дают ответ на вопрос: "О чем этот фильм?" Так было с эпизодом отправки поезда со Стамбульского вокзала в "Убийстве в Восточном экспрессе". В нем одном сосредоточились красота и ностальгия, тайна, интрига и изысканность, которые мне хотелось придать всей ленте.

Однако в кино каждому кадру предшествует и следует за ним другой. Поэтому сопоставление этих кадров друг с другом и является важнейшим инструментом киноискусства. Нигде у меня это сопоставление не играло столь значительной роли, как в "Ростовщике". Герой фильма Сол Назерман переживает глубочайший кризис по мере приближения годовщины со дня гибели всей его семьи в концентрационном лагере. Обычные сцены повседневной жизни с каждым днем все больше напоминают ему лагерную действительность, как бы он ни сопротивлялся этим воспоминаниям. Воспроизводя эту ситуацию, мы столкнулись с двумя проблемами. Первая заключалась в ответе на вопрос, как работает память. Более того, как работает память, когда мы стараемся ей помешать, загоняем свои воспоминания вглубь, не пускаем их в наше сознание. Я нашел ответ, основываясь на собственном опыте, когда нечто, о чем не хотелось думать, прорывалось, одерживая верх надо мной. После ряда размышлений я пришел к выводу, что подавляемые воспоминания прорываются в сознание, отвоёвывая в нем с каждым разом все больше и больше места, пока им не удастся одержать верх над всеми прочими мыслями.

Вторая проблема была связана с тем, как облечь это в кинематографическую форму. Я знал, что первые воспоминания очень коротки. Но сколько они длятся? Секунду? Меньше? Тогда торжествовало мудрое мнение, что мозг не в состоянии запечатлеть образ, который показан на экране менее чем в трех кадрах, или восьмой части секунды⁵. Не знаю, кто вычислил эту цифру, но мы с монтажером Ралфом Розенблюмом решили с ней поиграть. Не уверен точно, но мне кажется, что монтаж из трех кадров никогда не употреблялся прежде. В предыдущих своих картинах я не заходил дальше шестнадцати кадров (две трети секунды) и восьми кадров (треть секунды).

В одном из эпизодов Назерман проходит мимо забора из металлической сетки, за которым группа мальчишек избивает малыша. Образы родных, терзаемых собаками за железной решеткой концлагеря, начинают проникать в сознание Сола. Приняв за правило трехкадровый принцип, первый раз (для страховки) я решил воспользоваться четырьмя кадрами, одной шестой секунды. Сначала я собирался второе воспоминание смонтировать из другого материала и продлить дольше -- шесть или даже восемь кадров (четверть или треть секунды). Но оказалось, что такое воспоминание слишком очевидно, а время для явных, неотступных воспоминаний еще не пришло. Я понял, что лучше использовать то же самое воспоминание, только еще сократить его -- до двух кадров (одна двенадцатая секунды). Даже если зритель не воспримет образ с первого раза, то после второго или третьего повтора он усвоит его. Так я нашел техническое воплощение подсознательных образов, проникающих в мозг Назермана. Если последующие образы будут недостаточно доступны, я собирался повторять их в двухкадровых построениях столько, сколько потребуется до окончательной ясности. По мере развития эпизода я планировал повторять эти всплески воспоминаний, постепенно удлиняя их в арифметической прогрессии -- четыре кадра, восемь, шестнадцать, -- пока не воспроизвел сцену-воспоминание целиком.

Кульминационным моментом применения этой техники стала сцена в вагоне метро. Постепенно вагон метро превращается в вагон поезда, увозящий семью Назермана в концлагерь. Все превращение длится не больше минуты. Начав с двух кадров, я незаметно подменил один вагон другим. Иными словами, два кадра вагона метро сменились двумя кадрами вагона поезда. Четыре кадра метро -- четырьмя кадрами поезда и так далее, пока не произошла подмена. По мере нарастания воспоминаний Назерман, стараясь убежать от них, хочет перейти из одного вагона метро в другой. Он дергает дверь, соединяющую вагоны, и мы переходим в заполненный поезд, и воспоминание захватывает нас. Выхода для него нет. Я снимал оба вагона круговой панорамой, и это придавало сцене еще большую страсть. Расположив камеру в центре вагона, мы совершили оборот в 360 градусов. Таким образом, при монтаже двух эпизодов совпадали даже наклоны камеры. Движение сохранялось и в прошлом, и в настоящем.

И года не прошло после премьеры, как на телевидении буквально в каждой рекламе использовалась эта техника. Ее называли "подсознательным монтажом". Прошу прощения.

Второй не менее важный момент монтажа -- темп. В каждом плане фильма сменяется точка зрения, потому что каждый план снят с разных ракурсов. Переход от общего плана к среднему и затем к крупному может быть снят с одной позиции камеры. Но ракурс меняется все равно. Представьте себе каждый план в виде одного маха метронома.

⁵ В данном фрагменте речь идет о кадре как единичном фотографическом изображении на пленке (принятая скорость съемки и воспроизведения -- 24 кадра в секунду). -- *Прим. ред.*

И в самом деле, отдельные эпизоды порой монтируют, согласуясь с музыкальным ритмом, который будет присовокуплен к сцене позже. Чем больше таких кусков, тем быстрее темп фильма.

Почему-то я до сих пор помню, что "12 разгневанных мужчин" состояли из трехсот восьмидесяти семи кусков. Более половины из них пришлось на вторую часть ленты. По мере развития действия нарастал и монтажный темп, в финале переходя на галоп. И этот нарастающий темп способствовал эмоциональному накалу фильма, уплотняя пространство и время к концу картины.

В картине "Долгий день уходит в ночь" я открыл для себя монтажные возможности как способ характеристики персонажа. Я снимал Кэтрин Хепберн только длинными замедленными планами, добиваясь, чтобы к финалу ленты темп легато, использованный в эпизодах с ее участием, погрузил нас в затуманенный наркотиками мир этой героини.

В фильмах, где темп не служит характеристике персонажей, я внимательно выверяю длительность каждого отдельного куска. Когда я устанавливаю камеру в определенном месте, я задаюсь вопросом: что и почему в сценарии мне нужно увидеть в данный момент? И теперь в монтажной я задаю себе тот же вопрос. Несложно объяснить переход с героя на героиню. Бывает, когда исполнение очень уж удачно, выбор сделать трудно, хочется сконцентрироваться на крупных планах обоих актеров. Поэтому при каждом переходе я исхожу из требований фильма в целом. Мелодрамы требуют постепенного нарастания темпа, потому что по сюжету необходимо, чтобы нарастало напряжение и усиливались эмоции. Но в ряде фильмов к концу я замедлял темп, давая и картине, и зрителю возможность сделать вдох. В "Собаьем полдне" кульминационным моментом является эпизод завещания Пачино -- где-то в третьей части ленты. Тогда и проявляется центральная тема: "извращенцы" вовсе не непонятные существа, какими мы хотим их видеть. У нас с ними куда больше общего, чем мы признаем. Поэтому процесс диктовки завещания должен был быть медленным, нежным, трогательным.

Все в фильме взаимосвязано. Поэтому уже в подготовительном периоде надо думать о монтаже. Тем не менее главная радость монтажа заключается в возможности заставить эпизод работать. Часто с помощью сокращений. Иногда сменой акцентов. В "Дэниеле" герой ищет объяснение тем катаклизмам, что обрушились на его жизнь: казнь его родителей в Синг-Синге, умственное расстройство сестры. Два эпизода посвящены посещению Дэниелом сестры в клинике. Второй, когда он носит сестру, находящуюся в каталепсии, по комнате, получился совсем не таким трогательным, как я рассчитывал. В конце концов я понял, что дело не в самом эпизоде. Проблема заключалась в предыдущем эпизоде в госпитале: в центре него оказывался он. И потому следующая сцена ничего нового уже не добавляла. Когда первый эпизод был перемонтирован с акцентом на ее боль, сцены выглядели куда лучше. Сестра трогала нас в первом эпизоде, а во втором мы узнавали нечто новое о характере Дэниела.

Одно из главных чудес в кино состоит в том, что изменения, внесенные во вторую часть, могут изменить часть одиннадцатую. (Фильм длится 1 час 50 минут и состоит из одиннадцати частей, по десять минут каждая.) Обычно в монтажный период я отсматриваю каждые три части, как только заканчиваю их склейку. Во время просмотра на большом экране я делаю заметки. Если заметок оказывается много, я тут же возвращаюсь в монтажную и все переделываю. Если мало и они носят часто технический характер, откладываю переделки до следующего просмотра. На просмотрах трех частей присутствует только монтажер. Для других время не настало. Слишком рано.

Поскольку редкий фильм заслуживает того, чтобы длиться больше двух часов, к черновому прогону я редко готовлю больше пятнадцати частей (два с половиной часа). И стараюсь максимально спрессовать каждую.

Перед черновым прогоном я сутки не подхожу к фильму. Мне требуются отдых и возвращение к нормальному жизненному ритму. Поскольку в кино я обычно хожу вечером, просмотр назначается на 20.00 или 20.30. Накануне я ничего не ем и не пью. Если сценарист в городе, я прошу его прийти. И продюсера. И композитора. И мою жену. И своего рода "мозговой трест" -- небольшую группу из пяти-шести друзей, которые ценят и любят меня и мою работу. Объективные зрители, не говоря уж о недоброжелателях, в избытке нагрянут позже.

Я люблю сидеть один. И в первом ряду. Поскольку звук еще далек от совершенства, монтажер садится сзади "при кухне" (корректируя звучание диалогов). Иногда длинные неозвученные куски мы оживляем музыкальным сопровождением магнитофона.

Я прихожу раньше времени. "Мозговой трест" не опаздывает никогда. Я благодарен моим друзьям за многолетнюю поддержку и помощь. Они были свидетелями моих неудач. Однажды я снял для Дэвида Мерики фильм "Детская игра". Помимо прочих проблем у нас возникли нелады с финалом, и я сделал два варианта. И показал оба на черновом прогоне. Когда зажегся свет, Мерик крикнул из последнего ряда: "И что, это все?" Я ответил: "Поговори еще у меня таким тоном, и я проломлю твою тупую башку!" Как все хамы, он выскочил из зала. Но друзья видели и мои триумфы. А бывало, что кто-то из них произносил волшебные слова: "Не трогай ни кадра".

Звуки музыки: звуки звуков

В той же степени, в какой клише о создании кино в монтажных неверно, слова "все улучшится с добавлением музыки" истинны. Практически каждый фильм улучшается хорошим музыкальным сопровождением. Начать с того, что музыка оказывает непосредственное эмоциональное воздействие на зрителя. За десятилетия сформировались определенные музыкальные стереотипы, аудитория многие события предугадывает по музыкальным фразам. Обычно такая ситуация говорит о неудачном музыкальном оформлении, но и неудачное музыкальное оформление срабатывает.

Когда музыка дублирует изобразительный ряд, когда каждый такт можно предсказать заранее, мы называем такое оформление "миккимаусным", имея в виду музыку к мультяшкам, которая повторяет все, что происходит на экране, вплоть до ударов, которыми обмениваются Том и Джерри. Обычно подобные ленты музыка не портит. Шансы

два к одному, что они сняты по тем же стереотипным законам.

Это не вина композитора. После сценариста, по-моему, композитор -- самая зависимая фигура в кино. Каждый убежден, что разбирается в музыке, и стремится внести собственный вклад. Если композитор предлагает нечто оригинальное -- нечто, что прежде ни продюсер, ни руководство студии не слышали, -- музыку не одобряют. Я видел, как продюсеры заставляли музыкальных редакторов менять тональность, аранжировку, выкидывать фрагменты и менять их местами. Сегодня, когда каждого оркестранта записывают отдельно, возможно даже оркестровать произведение заново, вернувшись к первоначальной записи на тридцати двух или шестидесяти четырех дорожках.

Работа в кино -- самый большой компромисс, на который приходится идти композиторам. В обмен на весомый гонорар они пишут музыку, ответственности за которую не несут. Музыка -- безусловно, высшая форма искусства -- оказывается приспособлена к нуждам кинопроцесса. Такова природа кинопроизводства. И хотя в ряде случаев музыка поглощает вас полностью, роль ее остается вспомогательной.

Единственным музыкальным оформлением, остающимся полноправным произведением искусства, является "Ледовое побоище", написанное Прокофьевым для "Александра Невского". Известно, что Эйзенштейн обсуждал музыку с Прокофьевым задолго до начала съемок, тогда композитор и начал ее сочинять. Говорят, что Эйзенштейн даже монтировал, приспособливая эпизод к музыке. Не знаю, насколько это соответствует действительности, но даже прослушивая киномузыку на пластинке, я немедленно вспоминаю соответствующую сцену. Они неразделимы -- великий эпизод, великое музыкальное сопровождение.

Мне кажется, это и есть определение удачного музыкального решения фильма, когда звуки вызывают мгновенную ассоциацию с изобразительным рядом. Однако некоторые из лучших образцов музыкального оформления не запоминаются вовсе. Такова дорожка, записанная Хоуардом Шором к "Молчанию ягнят". Я ее не замечал. Но чувствовал каждый звук. Среди множества номинаций на "Оскар", полученных моими картинами, в категории "Музыка к кинофильму" выдвигалось только "Убийство в Восточном экспрессе" Ричарда Родни Беннетта. Но это была единственная моя работа, где я поставил задачу выделить музыку. Как вам уже должно быть ясно, чем меньше аудитория замечает способы, которыми я воздействую на нее, тем больше моя удача.

Как только монтаж достигает удовлетворительной стадии, я назначаю две важные встречи: одну с композитором, вторую со звукорежиссером. Композитор приглашается на первый черновой просмотр. Звукорежиссер -- на второй, а на третий он уже приводит весь свой коллектив (от шести до двадцати человек, в зависимости от сложности картины). Это кошмарная аудитория. Они распознают звуки, доступные разве что слуху собаки, и запугивают работой, которая им предстоит.

Укрывшись в монтажной, мы с композитором просматриваем фильм, часть за частью. Обмениваемся мнениями относительно того, в каком месте необходим музыкальный фон. Набросав предварительный план, мы снова просматриваем фильм. Специально отмечаем момент вступления музыкальных тем и их завершения. Хронометрируем их по кадрам. Особенно важно начало. Сдвиг на пару кадров или футов может полностью изменить все. Этот процесс занимает два-три дня. Иногда, если композитор хороший пианист, как Кэй Коулмен, например, в монтажную вносят пианино, и он импровизирует, озвучивая эпизоды.

Я уже упоминал прежде, что мне не нужны "миккимаусовые" фильмы. Я использую музыку как крайнее средство выражения того, что не передать иным способом. Когда у меня не было музыкального решения фильма, я просто отказывался от музыкальной фонограммы. Студиям ненавистна сама идея фильма без музыки. Она пугает их. Но если вы ставите задачу воссоздания реального события, как в "Собачем полдне", то чем вы оправдаете музыкальные переходы? "Холм" тоже снимался в натуралистическом ключе, поэтому я обошелся без музыки. В "Телесети" я опасался, что музыка помешает восприятию шуток. По мере развития фильма монологи становятся все длиннее. Уже на первом просмотре стало ясно, что музыка будет конфликтовать с диалогами. И снова отказ от музыкального сопровождения.

И в "Серпико" не стоило вводить музыку, но мне пришлось это сделать -- всего четырнадцать минут, -- чтобы сохранить картину. Продюсером был Дино Де Лаурентис. Дино -- выдающийся продюсер старой школы, способный из-под земли достать деньги для финансирования любого проекта. Но вкусы его помпезны, даже с моей точки зрения. Мы спорили до хрипоты. Он грозился увезти фильм в Италию, а там уж точно наложат бы музыку "от стенки до стенки", как палас.

К счастью, я прочел в газете, что замечательный греческий композитор Микис Теодоракис выпущен из тюрьмы, где его держало ультраправое греческое правительство за участие в леворадикалистском движении. Я нашел его в Париже через сутки после освобождения. Объяснил ему ситуацию, поведал о разногласиях с Дино. И добавил, что если в фильме должна быть хоть какая-то музыка, пусть ее напишет он. Мне повезло: Теодоракис собирался в Нью-Йорк на переговоры с менеджером относительно турне. Мы приготовили зал и ждали Микиса, чтобы показать ему материал. Из аэропорта "Кеннеди" он приехал прямо в проекционную. Самолет опоздал, поэтому смотреть мы начали в полвторого ночи.

Когда просмотр закончился, Микис посмотрел на меня и сказал, что фильм ему понравился, но музыки в нем быть не должно. Я объяснил свои проблемы еще раз. И подчеркнул, что Дино придет в восторг, узнав, кто будет композитором фильма, и в этом случае музыкальный фон можно свести к минимуму -- до десяти минут. Титры в начале и в конце займут минут пять, и на фильм останется всего ничего. Я упомянул, что гонорар исчисляется круглой суммой. Я понимал, каково финансовое положение Микиса после заключения, и считал себя очень хитрым.

Микис оказался хитрее. Из кармана он достал аудиокассету. И произнес: "Эту песенку я написал много лет назад. Это прелестная народная тема, которая вам подойдет. Как, по-вашему, могу я получить за нее 75 тысяч долла-

ров?.."

"Князь города" -- трагическая история человека, считавшего себя способным одержать верх над силами зла и оказавшегося побежденным ими. Я пригласил композитора, не работавшего в кино прежде. По замыслу у Дэни Сьелло была не просто своя тема, свой музыкальный инструмент -- саксофон. По мере развития фильма мелодия сжималась до одной фразы, а в финале от основной темы оставались только три ноты, выводимые саксофоном.

Самое интересное в кино то, что каждый фильм требует своего подхода. В "Князе города" почти пятьдесят минут звучит музыка. Для моей картины это очень много. В ленте "Долгий день уходит в ночь" я тоже стремился достичь уровня трагедии. Но подход к музыкальному решению был прямо противоположен. Андре Превен написал очень простую, чуть диссонирующую мелодию, которую я экономно вкрапывал в действие. В финале Мэри Тайрон, одурманенная наркотиками, пробирается в гостиную, открывает старый инструмент и с трудом, преодолевая боль в изуродованных артритом пальцах, начинает играть. Сначала кажется, что она исполняет обыкновенный этюд. А затем мы узнаем мелодию, то и дело возникавшую на протяжении всей картины. Думаю, в ленте, длившейся более трех часов, музыка не заняла и десяти минут.

Вторым немаловажным элементом звукового оформления являются шумы. Я имею в виду вовсе не звуки автотатастроф и взрывов, сопровождающие эпосы со Сталлоне и Шварценеггером. Я говорю о блистательном драматургическом использовании шумов, как это было, например, в "Апокалипсисе сегодня" -- наиболее вдохновляющем опыте звукового оформления. Или в "Списке Шиндлера". В моих лентах никогда не было столь сложных звуковых решений. Отчасти потому, что важную роль в них играет диалог, что заставляет использовать шумы в минимальном объеме.

Сразу после встречи с композитором я встречаюсь со звукорежиссером и его командой. Мы стараемся сформулировать звуковую концепцию картины. Не знаю, что обсуждалось при создании "Апокалипсиса", но по результату замысел очевиден: из звуков реальной битвы кроился феномен космического катаклизма. В "Князе города" мы просто насытили звуковой ряд всевозможными шумами, к финалу постепенно сводя их до минимума.

Случается, звук содержит в себе драматический момент. В "Серпико" Пачино подкрадывается к двери торговца наркотиками, которого ему предстоит арестовывать, когда неожиданно раздается собачий лай. Если соседская собака услышала его, не услышит ли его и торговец?

И снова просматриваем мы фильм часть за частью. В основном это техническая работа. Поскольку большую часть съемок проводили на натуре, мы использовали направленные микрофоны, стараясь устранить посторонние шумы во время диалогов актеров. В студии мы работаем с теми же микрофонами, поскольку при смене оборудования искажается качество звука. Позднее из-за этого возникают дополнительные сложности, приходится заново записывать скрип кушетки и стула, стук каблуков -- все то, что не записалось направленными микрофонами.

Звукорежиссер распределяет части между своими сотрудниками. Но отвечает за всю работу он сам. Обычно работа звуковиков длится от шести до восьми недель. На крупных постановках -- дольше и требует большего числа исполнителей.

Даже если звуковая концепция не выработана, я стараюсь подчеркнуть драматургию эпизода звуковым эффектом. На "Холме" я как-то попросил звукорежиссера, чтобы определенная сцена прошла в полной тишине. Когда он дал мне прослушать дорожку, я услышал жужжание мухи. "Мне казалось, мы договаривались, что тишина будет полной?" -- сказал я. Он ответил: "Сидни, если ты услышал муху, значит, тишина действительно полная". Хороший урок.

Звукорежиссер "Убийства в Восточном экспрессе" пригласил "крупнейшего специалиста в мире" по звукам поездов. Он добыл подлинные шумы не только Восточного экспресса, но и всех составов его класса. Шесть недель он ничем другим не занимался. Главной целью его была первая сцена отбытия со Стамбульского вокзала. Были собраны все звуки: пыхтение паров и звонок, стук колес, даже едва различимое кликанье, раздающееся при выключении осветительных приборов. Он клялся, что все звуки настоящие. Когда мы перешли к микшированию (процессу сведения воедино всех звуковых дорожек), Симон -- так звали этого виртуоза -- буквально умирал от нетерпения. Только тогда я и узнал, какую работу он проделал. Но я также слышал восхитительную мелодию, написанную Ричардом Родни Беннеттом для этой сцены. Предстоял выбор. Кому-то одному нужно было отказать. Я повернулся к Симону. Он понял. Он вышел, и я никогда больше его не видел.

Микширование: единственное скучное дело в кино

Жизнь -- жестокая штука, за удовольствие приходится платить. Чтобы компенсировать наслаждение от лица Софии Лорен по утрам, Бог наказывает режиссера микшированием.

Процесс микширования заключается в сведении всех звуковых компонентов на одну дорожку. Труд этот можно бы поручить и техническим исполнителям, однако здесь таятся подводные рифы. Я, к примеру, наблюдал случаи, когда звуковики поднимали громкость в тихих сценах и уменьшали ее в шумных. В результате исчезали нюансы, и действие становилось скучным. Как я не устаю напоминать, технические исполнители могут и помочь, и навредить.

Обычно микширование происходит в довольно просторной комнате с большим экраном, удобными креслами, бывает, и с игровым автоматом, помогающим коротать часы в ожидании перезаписи звука. Некоторые режиссеры предпочитают метать перочинные ножики или подкидывать монетки. В центре комнаты расположена огромная колонка, наводящая на мысли о штабе воздушной обороны. В колонке шестьдесят четыре канала. По каждому проходит своя звуковая дорожка. И у каждого -- свои эквалайзеры (балансиры). Такие маленькие частотки, позволяющие видоизменять тональность. Эквалайзеры могут усиливать и ослаблять высокие, средние и низкие частоты на любой до-

рожке. При помощи дополнительного оборудования можно даже убрать частоты вовсе. Дорожки делятся на три вида: диалоги, шумы и музыка. Обычно музыку накладывают в последнюю очередь. Начинаем же мы с диалогов.

В зависимости от качества оригинальной записи у нас может оказаться от четырех до двенадцати и более звуковых дорожек с диалогами. Запись речи даже двух участников эпизода, снимавшегося в натуральном интерьере, может не совпадать. К примеру, на пленку речи героя, стоявшего во время разговора у окна, наложатся гул транспорта и шум улицы, тогда как на пленке его партнера, расположившегося в центре комнаты, они едва различимы. На одной пленке уличные шумы придется сделать потише, на вторую -- добавить. Это называется "балансировка" записи. Еще сложнее, когда съемки проходят вне помещения. В эпизоде встречи героя и героини их тексты записывались в разное время суток. Поэтому на его дорожке фоном служат звуки автобуса, отбойного молотка и ночной свист. А на ее пленке этих шумов нет. Зато есть воркование голубей, шум грузовиков и метро. Две эти пленки нужно сбалансировать и привести к единому знаменателю.

Даже при съемке в студии случаются те же проблемы. Героиню записывали в части декорации под навесом, героя -- без оного. Получились разночтения, теперь надо подгонять тональности.

Если качество звука неудачно, а слова неразличимы, мы назначаем перезапись. Актер приходит в студию звукозаписи. Фрагмент, нуждающийся в исправлении, заряжен. Звук поступает в наушники. Актер произносит текст, стараясь, чтобы реплика совпала с движением губ его героя на экране.

Я всячески стараюсь избегать дубляжа. Из-за механистичности самого процесса редко кому актеру удастся произнести реплику на должном уровне. Однако есть настоящие виртуозы озвучания, они даже могут улучшить собственное исполнение. Особенно хороши европейские актеры. Во Франции и Италии вообще часто снимают несинхронно и текст записывают потом в студии. Я всегда восхищаюсь приспособляемостью актеров к техническим требованиям.

Представим себе, что у нас шесть дорожек с диалогами. Дорожка А -- его. В -- ее. С -- его дубляж. D -- ее дубляж. Е -- голос служанки за кадром. F -- телефонный собеседник. Мы сидим со звукорежиссером, гоняя туда-сюда одну и ту же фразу, а то и одно слово, устраняя шорохи, подгоняя тона, уравнивая частоты. Это четырехминутный эпизод. 360 футов. На него уходит порой более двух часов.

Затем наступает очередь шумовых эффектов. Направленные микрофоны идеальны для записи диалогов, но теперь каждый скрип, движение, шаг надо записывать заново.

При озвучании сцен насилия -- автокатастроф, сражений или пожаров -- порой бывают задействованы все шестьдесят четыре канала и даже больше. Простая дорожная авария нуждается в записи с двенадцати дорожек. Звук разбиваемого стекла, лязг металла, визг тормозов, лопнувшие шины (две дорожки), удар (три дорожки, одна будет запущена на кадр позже, изображая эхо), раскрывающиеся двери (две дорожки) -- это только основные шумы, прочие звучат глухо, создавая фон. Каждый из этих шумов нужно выровнять по частоте и тональности и записать.

Когда изобрели стереофонию, число дорожек автоматически удвоилось. При стереозаписи 10 процентов звука распределялось между правым и левым динамиками, а 90 процентов фокусировалось по центру. Сегодня "Долби" правит бал. Теперь в кинотеатре три динамика за экраном, два по левую сторону и два по правую. Тщательно хранится секрет о том, что хорошо сбалансированный звук попадает лишь на центр зрительного зала. Слева и справа он чрезмерно усилен. В плохо отмикшированном фильме звук захлопнутой двери зрителям, сидящим с края, напоминает артобстрел. Даже скрип пылинок в непрочищенной головке микрофона отдает в уши. Ох уж этот прогресс! То, что прежде составляло примерно 5 процентов стоимости средней постановки, теперь доходит до 10-ти. Посмотрим, что принесет в расценки цифровое микширование.

В основном все это происходит потому, что студии в неистребимой погоне за молодежью пытаются угнаться за новинками музыкального рынка. Бессмысленная конкуренция, с моей точки зрения. В кино молодые идут за одними эмоциями, а диски покупают для других.

Подлинное удовольствие процесс микширования приносит лишь при наложении музыки. Неожиданно оказывается, что сизифов труд того стоил. Музыка возвращает фильму живое начало. Шестьдесят четыре дорожки сводятся к шести: струнные, деревянные духовые, медные духовые, кастаньеты (без ударных), ударные и рояль с ксилофоном и арфой. Но что это! Я не слышу приговора "Виновен!", произносимого присяжными. Мы столько трудились, очищая это слово, выделяя его. А гобой, чьи частоты совпадают с человеческим голосом, перекрыл его. Мы пытаемся повысить уровень звука в слове. Оно звучит натужно. Оно должно быть произнесено почти шепотом. Мы убираем деревянные струнные -- оркестр теряет звучание. Если бы только можно было заглушить гобой на одно это слово. Ну, конечно же, можно. Мы возвращаемся к начальной записи на тридцати двух каналах. Точно на 121 футе, шестом кадре в мелодии снижаем громкость гобоя на два децибела. Снова микшируем. "Виновен!" слышится идеально. И времени заняло всего ничего -- четыре часа или семьдесят два раунда на игральном автомате.

Эталонная копия: рождение ребенка

Снова темная комната. Сколько часов, дней провел я в темных комнатах, просматривая этот фильм? Рядом со мной сидит цветоустановщик. Он работает в лаборатории "Техниколор". В его задачи входит "отделка" эталонной копии. В руках у него блокнот. Под экраном установлен счетчик кадров. Он помечает кадры, используя таймкоды: этот кадр затемнен, этот пересвечен, в этом многовато желтизны, а в этом преобладает красный цвет, здесь слишком зеленый, слишком голубой, слишком контрастный, недостаточно контрастный, а этот грязен и так далее. Каждый эпизод, каждый кадр, каждый фут пленки просматривается и обсуждается. Меня всегда потрясает зрительная память цветоустановщиков. Дни и даже недели спустя я могу упомянуть в телефонном разговоре, что на крупном плане Дастина возле корейской бакалейной лавки по-прежнему превалирует голубизна, и цветоустановщик вспомнит и кадр, и его

место в фильме. Острота его зрения поражает. Он отметил желтую тень в сцене. Я ее не замечал. Но когда он указал мне на нее, я ничего другого уже не вижу. Мне все кажется желтым.

Процесс работы с цветом сложен. Попробую объяснить. Изначально цветной негатив содержит три цвета -- красный (в лаборатории он называется маджента), синий (сиан) и желтый. Обычно кроме чрезвычайно редко применяющейся предварительной подсветки с негативом, изъятый из камеры, не делается ничего. Его проявляют в стандартных условиях.

А вот при печати позитива возможны варианты.

Вернувшись в Калифорнию, хронометрист засаживается за цветоанализатор "Хэйзелтин" -- аппарат, снабженный компьютерным устройством и анализирующий цвета. В него запускается негатив, а на мониторе появляется позитивное изображение. Поскольку электронное изображение точнее химического, решения "Хэйзелтина" не обсуждаются. Добавляя или уменьшая интенсивность желтого, красного и синего цветов, можно коренным образом изменить цветовую гамму фильма. Объекты можно подсвечивать или затемнять (мы называем это плотностью). Я и/или оператор заранее инструктируем хронометриста о нашем замысле. Когда хронометрист достигает желаемого результата, он высчитывает на компьютере точное время подсветки каждого кадра. Например, он выдает следующую программу: желтый -- 32, маджента (красный) -- 41, сиан (синий) -- 37. Его программу совмещают с таймкодами. И, согласно инструкции, непроявленный позитив, пропущенный сквозь белые лучи, будет выдержан под призмами трех цветов ровно в тех пропорциях и в течение того времени, которые определил цветоустановщик. Затем позитив отправят в проявитель -- совсем как обыкновенную фотографию -- и сделают копию. Мы называем ее эталонной.

Если удалось добиться нужного цвета, с эталонной копии печатают интерпозитив. А с него -- интернегатив, с которого потом будут печатать все копии фильма. Оригинал же негатива отправляется в архив. Он очень ценен. Временами он и является реальным обеспечением, под него банк дает деньги на фильм.

И последняя задача. Когда с микшированием покончено, звуковая дорожка сводится на магнитную ленту -- такую же, как на ваших магнитофонах, только намного шире. Теперь ее надо перенести в фильм, на так называемую оптическую ленту, чтобы "поженить" их с эталонной копией. Магнитная лента проходит через электрический "глаз", который переводит магнитные импульсы в оптическую фонограмму. Затем оптический негатив впечатывают в эталонную копию. Я возвращаюсь с ней в студию звукозаписи. Мы ставим магнитную запись на один канал, а эталонную копию на другой. И начинаем гонять туда-сюда, проверяя, не пропало ли качество при переходе с магнитной пленки на оптическую. Небольшие искажения есть всегда, но в целом все почти совпадает.

Больше не осталось ничего. Фильм закончен. Пора предъявлять его студии.

Студия: неужели все было ради этого?

Я вовсе не антистудийно настроенный элемент. Я уже говорил о своей благодарности тем, кто дает мне миллионы долларов на съемки фильмов. Но для меня -- и, думаю, для любого режиссера -- сдача картины превращается в настоящее испытание. Быть может, потому что это первый показ. На самом же деле, наверное, потому что после месяцев строгого контроля фильм уходит от меня к людям, на которых я не могу оказать никакого влияния.

Как и во всех прочих сферах американской жизни, решающим фактором при подготовке прокатной кампании становится социологический опрос. Когда фильм сдан студии, первое, что организуют, -- пробный просмотр. Конечно, руководство уже видело картину. Кое-кто поделится своими соображениями, иные поостерегутся. Но всякие обсуждения о поправках откладываются до того момента, когда прозвучит вердикт -- итог пробного просмотра.

Чаше всего на этих просмотрах показывают рабочую копию со временно наложенными музыкальной и звуковой дорожками. Для эталонной копии негатив разрезается на соответствующие части. И хотя после этого можно вносить любые изменения, студийное руководство придерживается четкого закона: негатив неприкосновенен. На студии убеждены, что аудитории безразлично качество печати. Один чиновник рассказывал о демонстрации ленты, где в одном месте на черном фоне белыми буквами было написано: "Недостающий эпизод". Все только посмеялись. Я сказал, что, наверное, эпизод так и не вставили, поскольку его незначительность говорит сама за себя.

Я никогда не попадаю в пробки и приезжаю на просмотр за полчаса. У кинотеатра уже очередь. Зрители -- рекруты, набранные по крупным универсам. Им предложили посмотреть новый фильм, вкратце описали сюжет. Вокруг снуют социологи.

В очереди весь демографический спектр. Поскольку фильм явно получит категорию R, никого младше семнадцати не приглашали. Соблюден и принцип интернационализма: несколько афроамериканцев, несколько представителей Латинской Америки, азиаты. На предварительный просмотр фильма "С пустым баком" чиновники пригласили одних подростков, поскольку в главной роли снимался их идол Ривер Феникс. Не важно, что в фильме шла речь о леворадикалах 60-х годов, сбегавших из своего разгромленного кампуса. Шанса не было, что кто-то моложе двадцати пяти слышал об их существовании. Глава студии снял звезду-подростка, значит, в аудитории должны быть подростки.

В зале шум. Зрители ждут уже двадцать минут. Едят, пьют, каждый уже посетил туалет. Они опытные и частые посетители предварительных просмотров. Они наслаждаются моментом собственного могущества. Если фильм им понравится, будут сидеть тихо. Иначе -- берегись.

Один из важнейших моментов каждой картины -- финал. Но социологи слишком заняты тем, чтобы ухватить зрителя, прежде чем он выскочит за дверь. Поэтому часто в последние секунд тридцать до конца они начинают бродить по рядам с опросными листками, зажав в кулачках огрызки карандашей и перегораживая экран. Киномеханику приказано зажечь свет в зале за пять секунд до конца и убрать звук, чтобы наши исследователи могли прокричать: "Не

расходитесь. Мы должны вас опросить". И любая точка зрения, какой бы она ни была, буквально впитывается студийным руководством. При возникновении разногласий фраза: "Вы же знаете, об этом говорилось на предварительном просмотре, а я всегда чувствовал эту проблему" -- повторяется особенно часто. А то, что "об этом говорил", быть может, только один человек, не имеет никакого значения.

В этом смысле рекомендации внести ту или иную поправку часто находятся за гранью реальности. Однажды продюсер, основываясь на социологической анкете, спросил меня, нельзя ли вырезать все "наименее понравившиеся эпизоды" и оставить "наиболее понравившиеся". Иногда в анкетах встречаются оскорбительные замечания: "Он похож на педика", "Хотелось бы ее трахнуть".

Может, каким-то лентам поправки, сделанные с легкой руки службы социологических исследований, и пошли на пользу. Не знаю. Но хотел бы знать, сколько фильмов пострадало от них. В конце концов ведь так невозможно работать. И к чему ждать окончания съемок? Отчего бы не "опробовать" сценарий, чтобы его почитали в опросной группе? Не проголосовать ли зрителям из универмага за выбор актеров? И как насчет материала? Просмотрев материал пяти-шести дублей, они дадут мне отличный совет, какой дубль выбрать. А черновой прогон? Ах, некоторые студии уже приняли этот опыт на вооружение?

Конфликтам нет конца. У меня была неплохая работа -- фильм "Холм". История английской тюрьмы. Действие разворачивалось во время второй мировой войны, главными персонажами были солдаты, ушедшие в самоволку, торговавшие на черном рынке или совершившие иные преступления и осужденные за них. Тюрма располагалась в пустыне на севере Африки. Это был напряженный мужской мир. Камера ни разу не покидала тюрьмы, не считая двух коротких сцен -- в кафе и в спальне начальника тюрьмы. Это мой самый жесткий фильм. К завершению его я был измотан окончательно.

Прошло время, картина была сдана, и я зашел в контору прокатчика посмотреть рекламные плакаты. На одном было огромное изображение Шона Коннери с открытым ртом, словно гневно кричащего что-то. Прямо над его головой размещалось изображение танцовщицы, как будто сошедшей со страниц комикса. Может, он рассердился на танцовщицу? Но это еще не все. Поперек плаката крупными белыми буквами написали: "Съешь ее, мистер!" Я глазам своим не поверил. Мало того что в фильме даже близко нет ничего подобного, в самом плакате не было никакого смысла. Чистое безумие.

Вечером за ужином я расплакался. Жена спросила, в чем дело. Я сказал, что устал бороться. Я сражался за сценарий, за исполнителей, выстоял в борьбе с пустыней, преодолевал усталость и британские законы относительно статистов. А теперь мне предстоит борьба и с идиотской рекламой. Но производство фильмов -- это и есть борьба.

Руководство студий живет неплохо. Зарплата исчисляется суммой от полутора до трех миллионов долларов в год, не считая процентов, шикарных апартаментов в отелях во время командировок, полетов на "Конкорде", если заняты студийные самолеты, лимузинов и всей той роскоши, о которой мы только читаем в колонках сплетен. Но если решение о запуске фильма зависит от согласия крупной звезды принять в нем участие, а окончательные программы, связанные с прокатом, распространением и рекламной кампанией картины опираются на социологические опросы, за что же отвечают эти руководители? Большую часть основополагающих решений принимают за них другие.

Более того, насколько мне известно, еще ни один руководитель студии не умер в нищете. В отличие от многих сценаристов, актеров, режиссеров -- среди последних был сам Гриффит.

Моя работа заключается в том, чтобы нести ответ за каждый кадр фильма, поставленного мной. Я знаю, что повсюду в мире есть молодые люди, занимающиеся у родственников, копящие по крохам деньги на покупку своих первых камер и постановку первых студенческих лент. Кто-то из них мечтает о деньгах и славе. Но есть единицы, стремящиеся поведать о том, что их волнует, и мечтающие рассказать о себе тем, кто их услышит. Они-то и хотят снимать хорошее кино.

Перевод с английского О.Рейзен