

Бунтарь без команды

2001-01-23

Роберт Родригес

Desperado

Самые ранние мои воспоминания связаны с кинотеатром. В семье я был третьим ребенком, в конечном итоге детей стало десять, и всех нас мама водила в "Олмоститэтр", что на окраине Сан-Антонио, за недельной порцией удовольствий -- на сеансы из двух или трех известных фильмов.

Мать относилась с недоверием и подозрением к потоку новых фильмов и допускала нас, наши детские глаза и души, только к тем фильмам, на которых выросла сама. Поэтому наша экранная диета состояла из больших доз музыкальных фильмов студии МГМ и комедий братьев Маркс, а временами в нее попадали сдвоенные сеансы фильмов Хичкока. До сих пор помню, как сильно подействовал на меня двойной сеанс -- "Ребекка" и "Завороженный". Матушку звали Ребеккой, и я думаю, что именно по этой причине она повела своих маленьких детей смотреть на такие впечатляющие, словно видения Сальвадора Дали, кадры -- ребенок, падающий на острые выступы в "Завороженном", или объятый огнем Мандерли, обрушивающийся на одержимую миссис Дэнверс в "Ребекке".

Помню, как, учась в пятом классе, я сидел на задней парте и рисовал в дешевом словаре -- на его полях, на каждой странице выводил маленькие схематичные фигурки. Если пролистать книжку, придерживая страницы пальцем, получается мультфильм, мой собственный маленький фильм-комикс. Поскольку я не обращал внимания на учителя, то целыми днями мог рисовать такие фильмы, и это воспитывало во мне терпение и внимание к деталям, теперь я подобными качествами не обладаю. Непобедимые герои тщательно продуманных фильмов-комиксов скакали по страницам, сражаясь со злом и взрывая все, что попадет на глаза.

Я был не очень успешен в математике, естественных науках, истории... В общем, во всем. Но другие ребята относились ко мне хорошо благодаря этим фильмам-комиксам. Помню, как приятно было, когда кто-нибудь смотрел мои бумажные фильмы и хохотал. Это затягивало. Я рисовал постоянно. В восьмом классе мы с друзьями посмотрели фильм Джона Карпентера "Побег из Нью-Йорка" и решили снимать свои собственные настоящие фильмы. Но у нас не было оборудования. В книгах говорилось, что необходима по крайней мере 16-мм камера со стоп-кадром, чтобы делать рисованные фильмы или фильмы с глиняными куклами. Для юнца это самый лучший вид фильма, потому что ты в состоянии снимать целыми часами, а глиняные актеры не станут жаловаться, просить еды и с ними не нужны дубли головоломных трюков. У отца была хорошая, хотя и старенькая 8-мм камера, но без стоп-кадра. Поэтому приходилось выкручиваться. Я закрывал объектив и передвигал своего глиняного актера, но получался досадный проблесковый эффект. Нужно было добывать настоящее оборудование.

Мы с друзьями на пробу сделали обычный фильм, пользуясь 8-мм камерой. Результат был совершенно удручающий. Отсняли две с половиной минуты на пятидолларовом ролике лучшей 8-мм пленки, несколько дней ждали, пока ее проявят -- это стоило еще семь долларов, -- и когда я смог наконец просмотреть фильм, то вконец огорчился. Материал выглядел слишком грубо, автоматическая экспозиция постоянно отключалась, фильм оказался примитивным -- сплошные разочарования. Пустая трата денег. Еще несколько раз я попытал счастья и бросил это дело. Денег-то у меня не было. Но тут случилось чудо.

В 1979 году мой отец, который зарабатывал на жизнь тем, что продавал кухонную

утварь, фарфор, хрусталь и тому подобное, купил самый новый прибор, появившийся на электронном рынке (он покупал все, что, по его мнению, могло помочь в торговле). Это был видеомэганитофон JVC с четырьмя головками, который, как воображал отец, он сумеет использовать на выставках-продажах. По тем временам это был дорогой аппарат, поэтому магазин, где отец его купил, дал в придачу еще видеокамеру. Камера Quasar была старая и соединялась с видаком двенадцатифутовым шнуром. У нее не было ни видеоискателя, ни какой-нибудь автоматики, поэтому приходилось смотреть в телевизор, чтобы понять, куда направлена камера. Отец объяснил мне, как обращаться с этой аппаратурой, и без его ведома я стал использовать ее для съемки своих кукольных фильмов и маленьких сюжетных комедий с участием братьев и сестер. Это везение для начинающего кинорежиссера -- расти в семье, где крутятся аж десять детей, то есть готовая актерская труппа и помощники при съемках. Фильмы с покaдровой съемкой получались плоховато из-за помех, непременно возникавших при нажатии на кнопку "пауза", но сюжетные фильмы с живыми актерами получались великолепно. В то время у видаков было куда больше дополнительных возможностей, чем у современных моделей. Наш видак имел устройство для дублирования звука, что позволяло мне стирать фонограмму и накладывать новую, не трогая изображение. Поэтому я мог снимать короткометражки, монтировать их в камере и потом накладывать музыку. Новая игрушка занимала меня почти целый год. Я снимал все. Свою новорожденную сестру, семейные сборища, собственные научно-фантастические мини-комедии с борьбой кун-фу -- все, что приходило в голову, и все, что можно было снять в радиусе двенадцати футов от видака (я все еще был ограничен длиной шнура). Замечательно было то, что если раньше мне пришлось истратить двенадцать баксов на двухминутное 8-мм кино без звука, то теперь за те же и даже меньшие деньги я мог изготовить двухчасовую цветную картину со звуком, причем ее можно было стереть с кассеты. Настал век видео. Все действительно пошло на взлет, когда отец решил купить новый видак, поскольку я забрал себе первый. К его удивлению (а может быть, и нет), я совершенно так же отобрал у него и вторую машинку. Я сообразил, что с двумя соединенными между собой видаками смогу монтировать фильмы -- прокручивать их на одном видаке и записывать на другом, используя его кнопку "пауза", чтобы удалить ненужный материал. Так родилась моя монтажная система. С тех пор я снимал фильмы, монтировал их на двух видаках, затем накладывал звук и музыку -- занимался этим с тринадцати до двадцати трех лет. Но тогда я не понимал, что, снимая и монтируя фильмы таким доморощенным, примитивным и трудоемким способом, я на самом деле готовлюсь к будущим сложным режиссерским задачам.

Монтируя на двух видаках, прокручиваешь сырой материал на одной машине и записываешь его на другой, нажимая по необходимости кнопку "пауза". Работа с кнопкой "пауза" позволяет делать очень чистый монтаж, но если я останавливал видак, для контроля прокручивал готовый материал и возвращал пленку на исходное место, видак мог создать чудовищную помеху, безнадежно портящую фильм. Поэтому я должен был монтировать фильм целиком, не проверяя монтаж, пока не закончу. И приходилось делать это в неистовом темпе, потому что видак мог стоять в режиме "пауза" не больше пяти минут.

Это научило меня снимать с наименьшим количеством дублей. Делая фильмы таким образом десять лет, я стал заранее представлять себе смонтированную версию. Такой навык "предвидения" оказался необыкновенно полезным в дальнейшей работе. Подобному не научишься ни в одной киношколе, и впоследствии мой опыт оказался бесценным.

В старших классах я посещал частное учебное заведение с интенсивным обучением одному предмету. И все школьные годы снимал фильмы. Оказалось, что год от года они становятся лучше и лучше. Выходные и все время после занятий я тратил на фильмы и комиксы. Мои короткометражки приобрели такую известность, что учителя разрешали мне сдавать фильмы взамен письменных семестровых работ. Никто не выражал недовольства, потому что все знали, что я вкладываю больше труда, времени и увлеченности в эти фильмы, чем в сотню учебных работ. Кроме того, фильмы были занимательные, в них снимались мои одноклассники, и мы показывали их в классе. Я

так и не научился хорошо писать, но строить зрительный ряд научился.

В школе я познакомился с другим юным киношником по имени Карлос Гальярдо, и он постоянно снимался в моих коротких лентах, во многих из них. Карлос приехал из Мексики, жил в школьном интернате, а мой дом стоял как раз напротив школы, и Карлос приходил к нам в выходные и помогал мне снимать короткие комедии на заднем дворе. Все мои фильмы длились не больше пятнадцати минут, так как мне были нужны восторженные зрители, а я убедился, что им особенно нравятся мои короткие фильмы. После сеанса всем хотелось посмотреть эти короткометражки еще раз -- лучшая похвала, которой может удостоиться самодельное кино.

Во время летних каникул я съездил погостить у Карлоса в Мексике, в Сьюдад-Акунье, и мы сняли своего рода сюжетную комедию. Это замечательный город, идеально подходящий для натуральных съемок, и горожане привыкли видеть, как мы с Карлосом бродим повсюду с кинокамерой. Так что нам удавалось снимать сцены с детально разработанными трюками прямо посреди оживленной улицы. Отсняв фильм, я вернулся домой и смонтировал его с помощью двух своих верных видаков, наложил музыку и звуковые эффекты. Затем отправил Карлосу копию для показа по местному телевидению. Он также давал ленту в танцевальные клубы, и там ее показывали на видеоэкранах.

Не имея особо хороших оценок в начальной школе, я оказался в списке отличников и получал только высшие оценки в первый год учебы в средней школе. Эти внезапные успехи в школьном образовании я приписываю тому, что в конце концов стал доволен своими фильмами и комиксами. Меня стали поддерживать одноклассники и преподаватели, высоко ценившие мои увлечения, поэтому мое мнение о самом себе стало лучше и оценки стали лучше.

Ради стипендии я решил пойти в Техасский университет (в Остине). Там обучали кинематографическим дисциплинам. Я знал, что родители хотят, чтобы все их дети пошли в колледжи и получили высшее образование, но представлял себе только один диплом, который мог бы получить, -- диплом кинематографиста, поскольку лишь ради него был в состоянии работать усердно. И решил, что это неплохой план.

Тут начались сложности. Попасть на факультет кинематографии можно было, только проучившись два года, занимаясь исключительно математикой, естественными науками, историей и английским. Это дело прозвали "курсами для прополки". С этими дисциплинами у меня было хуже всего, получался мартышкин труд: я ничему не учился, кроме одного -- забивать в оперативную память как можно больше информации. Мой средний балл в университете с самого начала был плохим и становился все хуже. К концу двух лет "прополки" СБ оказался таким низким, что о кинофакультете и думать не стоило. Аудитории там были такие маленькие (меньше, чем на тридцать мест) и туда хотело попасть так много народу (более двухсот человек), что студентов отбирали по среднему баллу. Если СБ высокий, то и шансы хорошие. А если нет -- забудь о факультете.

На кинофакультет попала куча ребят-теоретиков, и они делали ужасающие фильмы. А я был одним из многих творческих ребят с низким СБ, оставшихся за бортом.

Чтобы повысить свои баллы, я стал учиться на художественном отделении и заодно попросил о работе карикатуриста в "Дейли тексан", нашей университетской газете. Работу я получил и стал день за днем публиковать комический рассказ в картинках "Хулиганы", в основе которого лежал образ самой младшей моей сестры Мари-Кармен. Цикл пользовался успехом, а я развивал на этой работе свои творческие способности. Не оставлял и короткие домашние видеофильмы. Два из них -- "Дэвид и его сестры" и "Мертвецки пьяный", в которых играли мои сестры и братья, -- получили призы на нескольких видеофестивалях. Еще я сработал "Остинские истории", трилогию из коротких фильмов, снятых на видео, где тоже играли мои братья и сестры, и представил ее на третий национальный тихоокеанский киноvideofестиваль в Остине.

И завоевал первое место, оставив позади фильмы, сделанные на кинофакультете Техасского университета. Тогда, взяв с собой призовой видеофильм, я отправился к Стиву Мимсу, профессору-кинематографисту, преподававшему Production I, и попросил разрешения посещать его занятия, поскольку, вопреки своему плохому СБ и даже не прослушав его курс, победил его студентов. Он просмотрел фильм и разрешил ходить на занятия.

Еще до учебы на факультете я понял, что мой шанс добиться известности -- это снимать на 16-мм киноплёнке и делать фильмы, которые будут получать награды. Сложность с видеофильмами, как бы они ни были хороши, заключалась в том, что тогда на многие фестивали принимали только фильмы, отснятые на киноплёнке. Так вот, я знал, что в институтской обстановке без труда получу 16-мм аппаратуру и смогу сделать великолепное кино при очень небольших расходах. И отснял кинофильм опять с участием младших братьев и сестер -- утвердили его с трудом, -- причем снял его сначала на видео, смонтировал и показал ребятам, так что мы все стали лучше представлять, как работать дальше.

В этот фильм я вложил все идеи и съёмочные трюки, какие только мог изобрести. Таким вот образом и родился восьмиминутный фильм "Изголовье". Он завоевал несколько первых призов на четырнадцати кинофестивалях, на которые я его отсылал. Замечательно, что многие фестивали стали допускать на конкурс видеофильмы. Картина была снята на 16-мм плёнке, затем я перевел ее на видео и смонтировал тоже на видео. Разослал VHS-копии на фестивали; видеозапись приравнивалась к фильму, поскольку исходно он был снят на киноплёнку. Такой метод позволил мне снимать фильмы необыкновенно дешево и получать известность на кинофестивалях без огромных затрат на позитивную копию.

"Изголовье" обошлось примерно в восемьсот долларов. Сценарий для него я писал, ориентируясь на постановочные ресурсы, которые мне уже приходилось использовать: братья и сестры, родительский дом, велосипед сестры, скейтборд братишки. Все это было обыграно на экране, в ход пошли и фантазия, и стремительное действие, которое я научился разворачивать, годами делая коротенькие домашние видеофильмы. Весь этот опыт да еще выучка, которую я приобрел, три года рисуя рассказы в картинках, помогли мне сделать картину такой, как хотелось.

Завоевав несколько наград на фестивалях и добившись известности, я понял, что пора отважиться на полнометражный игровой фильм, поскольку, если мне вдруг предложат стать постановщиком, снимать надо будет не короткую, а полнометражную картину. И решил, что нужно практиковаться на полнометражных лентах не меньше, чем я практиковался на короткометражках. Если хочешь научиться играть на гитаре, ты не станешь брать два-три урока по классу гитары, а потом сидеть и ждать, что у тебя получится нечто новенькое и оригинальное. Ты засядешь у себя в гараже и будешь брэнчать, пока пальцы не сотрутся до крови. Я так занимался со своими домашними фильмами -- отснял больше тридцати коротких сюжетных фильмов с начальными и заключительными титрами, звуковыми эффектами и музыкой.

Попав на кинофакультет, я убедился, что большинство студентов никогда не держали в руках видеокамеру и тем не менее хотели быть кинорежиссерами. Они тратили примерно по тысяче долларов на каждый свой фильм, но картины оказывались вовсе не так хороши, как они надеялись, а затем эти ребята понимали, что созданы не для кино, и уходили пробовать силы где-то еще. Я-то помнил свои первые видеофильмы. Мне никогда не хотелось тратить тысячу долларов на мучительные эксперименты. Поскольку я снимал на видео, картины обходились не слишком дорого, а так как мне нравилось делать фильмы, я и занимался этим, пока не выучился. Поэтому если вы сроднились с видеокамерой, продолжайте в том же духе. И не слушайте снобов от кино, которые станут уверять вас, что вы зря тратите время. Я начинал работать с видео -- пользовался относительно дешевой формой съемки, чтобы выучиться строить картины, а затем обнаружил, что переход к киноплёнке не такое уж сложное дело. Пропasti там нет. Все то же самое.

Если вы хотите стать кинорежиссером и не можете себе позволить изучать специальность в колледже, то запомните: вряд ли вас там взаправду выучат чему-то серьезному. Человека нельзя научить, как нужно строить повествование. Не стремитесь научиться этому у кого-нибудь -- вас научат рассказывать не так, как вы сделали бы это сами. Рассказывать истории вы научитесь, рассказывая их.

А еще вас научат, как заключать контракты. Говорят, что единственный способ войти в кинобизнес -- это познакомиться с нужными людьми. Дело, мол, не в том, что ты умеешь делать, а в том, кого знаешь. Может, это и откроет вам двери, но в кресле постановщика не удержит. Когда дойдет до дела, рано или поздно продюсеры поймут, что вы не в состоянии сыпать деньги в их карман, и вас выгонят. Калиф на час. Прощайте.

Но как же туда попасть? К этому я и подвожу.

Я никогда не был силен в сочинении сценариев. Много раз читал, что лучший способ выучиться их писать -- сесть и написать до конца два сценария, а затем их выкинуть. Сочиняя два первых сценария, утверждают специалисты, ты многому научишься, но результаты будут ужасными, а поэтому, закончив работу, надо выбросить бумагу в корзину и только тогда браться за настоящий сценарий. Слышали? Тот, кто придумал такие игрища, просто чокнутый. Правда, в каком-то отношении это имеет смысл. То есть я думаю, что каждый носит в себе несколько плохих фильмов, и чем скорее он от них избавится, тем лучше. Но знаю, что сам ни за что на свете не сумел бы потом и кровью создать два сценария только для того, чтобы потом их выкинуть. Пытаться написать хоть что-то и иметь для этого достаточную мотивацию уже сложно, но писать нечто определенное, заранее зная, что получится чепуха и все придется выбросить, -- это еще сложнее. Честно вам говорю, я ни за что не смог бы заставить себя написать сценарий, не представляя до начала работы, что с ним будет дальше. Продам ли я его? Сожгу? Буду три года перерабатывать в надежде, что он когда-нибудь принесет богатство? Если не знать конечной цели, мотивации практически не существует. А она необходима, чтобы приняться за такую работу, как создание сценария.

Мотивация, с которой я стал писать "Эль Марьячи" ("Музыкант"), очень проста -- у меня буквально открылись глаза. Внезапно появилась мысль: вместо того чтобы писать пресловутые два сценария, а затем их выкидывать, лучше снять по ним малобюджетные фильмы. Таким образом можно будет приобрести писательские навыки и заодно попрактиковаться в режиссерских. Вот так я и решил сделать "Эль Марьячи". Подумал: напишу два сценария об одном и том же герое. И сниму по-настоящему малобюджетные ленты, сделав все сам. Затем продам их на латиноамериканском видеорынке, так что никто из тех, кто занят в кинобизнесе, не увидит их, если они получатся нехороши. То есть вместо того чтобы выкидывать работу, я получу за нее деньги. Это уже неплохая мотивация. После первых двух напишу третий сценарий и поставлю по нему фильм. Третий из серии о Марьячи. Его также продам на латиноамериканском видеорынке, но если он получится так хорош, как я надеюсь, то... Сценарная и режиссерская работа над тремя картинами кряду даст мне столько опыта и уверенности в себе, что я смогу использовать лучшие сцены из трилогии или целиком третью часть как представительскую ленту и получу финансирование для настоящего фильма -- вроде такого, как "Секс, ложь и видео", -- и ворвусь на сцену американского независимого кино, делая вид, что раньше ничем подобным не занимался. Собственная блестящая идея меня просто ошеломила. Помню, я размышлял: почему никто до этого не додумался? Возможно ли, чтобы этого еще не делали? Возможно ли, что мне все это удастся? Ведь даже если и третья серия получится ужасной, я буду на небесах от счастья, когда продам фильмы на латиноамериканском видеорынке и получу прибыль. Я люблю делать фильмы. Но, делая фильмы да еще зарабатывая этим на жизнь, я смогу снимать постоянно, и это будет лучше всего. Я был просто вне себя от такой перспективы.

Все мы помним о независимых режиссерах, создавших один великолепный фильм и

получивших известность, а после второго фильма о них никто ничего не слышал. Думаю, отчасти причиной их неудачи было то, что успех к ним пришел неожиданно, прежде чем они сумели поэкспериментировать и отточить свой стиль и талант. Мне было всего двадцать три года, я не желал входить в кинобизнес плохо подготовленным, но уже получал призы на фестивалях короткометражек. И осознал, что, готовя свои первые игровые полнометражные фильмы в полной неизвестности, сумею неведомо для чужого глаза совершать ошибки, свободно экспериментировать, оттачивать свой талант во всех областях, потому что буду делать свою трилогию о Марьячи без всякой съемочной группы. Я создал для себя собственную киношколу, где я -- единственный студент, где опыт, ошибки, проблемы и решения станут моими учителями. Если даже фильмы окажутся плохими, никто об этом не узнает, а затраченные на них деньги я смогу вернуть.

Вот это была настоящая мотивация! Сценарий первого фильма о Марьячи я написал за три недели. Забавно, как быстро появляются идеи сценария, когда знаешь, что собираешься снимать по нему фильм, а не пишешь ради того, чтобы писать. Как это мне пришла в голову мысль о латиноамериканском видеорынке? Наверное, все началось в марте 1991 года. Тогда "Изголовье" показывали на фестивалях, фильм имел успех. Позвонил Карлос Гальярдо и попросил меня снова приехать в Мексику, в его родной город.

- Снимать другой фильм? -- спросил я.

- Нет, -- ответил он, -- посмотреть, как снимают фильм.

И рассказал о картине, которая снималась в его городе. Карлос был просто в изумлении, потому что речь шла о самом дорогом фильме, который когда-либо снимался в Мексике. Это была экранизация мексиканского романа-бестселлера "Шоколад на крутом кипятке"¹. И снимали ее в Сьюдад-Акунье, родном городе моего друга. Карлос сказал, что режиссер Альфонсо Арау выбрал именно его для помощи в производстве, поскольку он родом из этого города и имеет опыт работы в кино. Я решил поехать и снять своего рода закулисный материал о том, как рождался фильм, который стал (как оказалось впоследствии) самым популярным в Мексике. Хотелось увидеть осветительную аппаратуру и установку кинокамер. Так что весенние каникулы могли оказаться интересными и весьма продуктивными. И я поехал.

Коллега кинорежиссер!

Итак, вы хотите заделаться режиссером-постановщиком? Первый шаг к тому, чтобы стать им, -- покончить с разговорами о том, что хочешь стать кинорежиссером. Пока я не утвердился на этом поприще, мне потребовалась целая вечность на то, чтобы начать представляться людям как режиссер, сохраняя при этом невозмутимый вид. Но на деле я уже был постановщиком, начиная с того дня, когда, закрыв глаза, представлял себя на съемочной площадке. Остальное было неизбежно. Так что перестаньте хотеть быть кинорежиссером, вы уже кинорежиссер. Можете заказывать себе визитные карточки. Новые.

Теперь насчет основных специальных познаний, необходимых для того, чтобы сделать фильм. Помнится, какой-то знаменитый кинорежиссер однажды сказал, что всеми техническими знаниями, нужными для того, чтобы снимать кино, можно овладеть за неделю. Щедрый был парень.

Этому можно научиться за десять минут.

Владея изложенной ниже информацией, вы можете начинать съемку отличных собственных картин совершенно самостоятельно, без съемочной группы. (Поверьте мне, это неоценимая штука, если вы в состоянии снимать фильмы, будучи совершенно самодостаточным. Правда, это пугает людей. Так будьте пугалом.)

Замечательно быть самодостаточным в работе, при которой человек обычно и шагу ступить не может без помощи целой команды. Это хорошо, поскольку тогда люди осознают, что вы можете удрать от них и сделать собственный великолепный фильм без их помощи, -- осознают и дают вам возможность идти своим путем. Вот почему нужно знать все области производства. Если не говорить о других причинах, то хотя бы ради того, чтобы никто не застал вас врасплох или не подsunул ложную информацию.

Я не знал даже этого, когда начал снимать "Эль Марьячи", но фильм вышел хороший -- значит, вы свой фильм сделаете прекрасно. Большую часть всей премудрости я постиг во время съемок. И сейчас передаю свое знание вам.

Ну, начнем...

Десятиминутный кинематографический курс Роберта Родригеса

Первый урок в школе режиссерского мышления: делает фильм не кошелек, что бы по этому поводу ни говорили в университете или в Голливуде. Подумайте об этом. Любой проstack может полностью выложиться финансово, снимая картину. Смысл в том, чтобы сначала выложиться творчески.

Что такое, в сущности, фильм? Это просто творческое усилие. Чем больше творчества вы сможете пустить в ход, решая ваши рабочие трудности, тем лучше может стать фильм. Трудности возникают постоянно, вне зависимости от того, каков бюджет картины. Но для решения проблемы при съемке высокобюджетных фильмов деньги достать нетрудно, так как у киностудии их много. Поэтому проблема обычно не решается творчески, ее попросту уносит денежным потоком.

Но если у вас нет денег и вы работаете самостоятельно, то и трудности надо преодолевать самостоятельно. Вы пускаете в ход свои творческие способности, и проблема решается творческим же путем. В этом, возможно, все различие между свежими, оригинальными вещами и банальными, обкатанными.

Самое важное и полезное, что вам нужно для работы постановщика, это "кинематографический опыт" в противоположность "опыту в кинематографе". Здесь есть разница. На кинофакультете и в Голливуде твердят: чтобы стать режиссером, нужен "опыт в кинематографе". Аргументация такова: работая на других, например, даже в качестве ассистента постановщика, вы своими глазами видите, как надо снимать. Но именно в этом вы не нуждаетесь: в девяти случаях из десяти эти методы неэкономны и неэффективны. И не нужно этому учиться!

"Кинематографический опыт", напротив, состоит в том, что вы одалживаете видеокамеру или другой съемочный аппарат и фиксируете какие-то сцены, затем распоряжаетесь ими по своему усмотрению, делая нечто вроде монтажа. Не важно, используете ли вы старую видеомонтажную систему в 3/4 дюйма, переписываете с одного видака на другой или даже монтируете на компьютере. Что сумеете достать, то и хорошо. Смысл в том, чтобы набраться опыта в создании собственных образов и/или историй и научиться их складывать путем монтажа.

Я думаю, каждый носит в себе не меньше дюжины плохих фильмов, и чем скорее вы их выпустите, тем лучше. Хорошо бы сделать это на недорогом оборудовании и материале -- таком, как видео, -- чтобы, закончив учение, не вылететь в трубу и иметь возможность выпускать ленты так быстро, как сумеете, и так много, как сможете. Нет ничего лучше, чем катить по творческой колее. Если вы можете выполнить весь проект за неделю на видео, поскольку это дешевый метод, -- прекрасно. Это лучше, чем вытягивать фильм на чем-то более дорогом, например на 16-мм пленке, и приступить к следующей картине только через неделю или через месяц, потому что финансы у вас кончились. Опыт свободного экспериментирования на собственный лад даст вам необходимую уверенность в себе, прежде чем вы возьметесь за осуществление проекта, о котором мечтали. А если вы все сделаете сами, то приобретете еще большую

уверенность, поскольку самое замечательное ощущение -- то, что вы совершенно самостоятельны и не должны тратить время, пытаетесь убедить массу людей вас выручить.

Мысль о том, что в наши дни можно научиться режиссерскому делу, снимая видеофильмы на дому, разумеется, заставляет нервничать многих постановщиков. Ведь предполагается, что каждый, у кого есть творческое воображение, может прямо сейчас взять видеокамеру и научиться делать великолепные художественные фильмы, а это означает обострение конкуренции на рынке, где она уже достаточно остра. Но они правы. Им следует бояться. Им следует очень бояться.

Создание сценария

Обучаясь созданию сценариев, лучше использовать оригинальный материал, а не адаптировать готовые произведения. Надо также пробовать учиться без пишущего партнера или партнеров. Ведь вы хотите быть настолько самостоятельным, насколько возможно, поскольку вне зависимости от того, сколько народу вы привлекли к делу, чтобы обрести чувство безопасности за спинами членов бригады, в какой-то момент все решения ложатся на вас, и вам следует быть готовым к этому.

Думаю, то же самое верно и по отношению к созданию кинофильма. Хотя постановка фильма считается коллективным видом творчества, она не должна быть такой. Определенных правил, какой ей следует быть, наверняка нет, а если есть, то нарушайте их всеми способами, потому что опыт, которым вы обладаете, и уровень уверенности в себе, который появится у вас после работы над картиной в одиночку, будут стоить больше любой помощи со стороны, какую можно получить. Поскольку вы еще только начинаете, не стоит заводить слишком много партнеров. Если фильм будет хорошим, вы станете задаваться вопросом, не команда ли сработала его хорошим, а если плохим, то слишком велик соблазн сделать из партнеров козлов отпущения, и, действуя таким образом, вы ничему не научитесь.

Если вы все-таки думаете, что вам надо пойти на кинофакультет и еще немного поучиться, забудьте об этом! Возьмите свои двадцать с чем-то тысяч долларов, которые вы собирались истратить на Калифорнийский университет или кинофакультет Нью-Йоркского университета и спрячьте в карман поглубже.

Самая серьезная ошибка, какую вы только можете совершить, -- это попытка сделать малобюджетную картину, используя технологию съемок высокобюджетных фильмов, которой вас научили на факультете. Когда у вас большой бюджет и много аппаратуры, съемочная группа действительно оказывается кстати. Но при других условиях это мертвый груз.

Преимущество съемок в стиле "Эль Марьячи" -- в том, что нет никаких сложностей с бюджетом, потому что нет и самого бюджета! Нет ни мятежей в команде, ни скандалов из-за ее питания, потому что нет ни съемочной команды, ни еды для ее кормежки! Нет проблем ни с аппаратурой, ни с освещением, потому что оборудования необходимый минимум и только. Но, с другой стороны, вы вовсе не должны снимать в стиле "Эль Марьячи", чтобы создать малобюджетный высокохудожественный фильм. Сомневайтесь во всем, вырабатывайте собственный свод правил, сами находите свои методы. Я беседовал с людьми, в одиночку снимающими малобюджетные фильмы, -- их изобретательность действительно потрясает. Есть тысяча различных способов для достижения искомого результата. Найдите тот, что вам подходит, и действуйте.

Будьте сами себе оператором

Как вы собираетесь снимать фильм? Какая аппаратура вам нужна? Пусть это будет видеокамера, или 16-мм Super 16, или 35-мм Super 8, или High 8. Все они примерно одинаковы. Выбор зависит от того, каков ваш проект и чего вы собираетесь достичь. Я разговаривал с честлюбивыми киношниками, которые тратят массу времени,

расспрашивая народ, какой камерой и в каком формате им следует снимать и о прочей чепухе. Хватайте ту камеру, какая попалась под руку, и начинайте снимать. Остальное само станет на место. Иначе вы никогда не начнете, а самый важный шаг, чтобы достичь чего-нибудь, -- первый. Берите камеру -- и вперед.

У меня был старый верный экспонометр "Секоник", который я купил несколько лет назад в фотомастерской, где тогда работал. Он был в отличном состоянии, так что для определения освещенности нужно было только отметить светочувствительность пленки на шкале. Если снимаете на открытом воздухе, пользуйтесь пленкой для открытого воздуха с невысокой чувствительностью, скажем, 64. Значит, вы просто ставите на шкале 64 и подносите экспонометр к актеру, повернув его физиономию в сторону камеры. Теперь нажмите кнопку экспонометра и посмотрите, какое число он покажет. Прекрасно. Теперь установите это число на шкале диафрагмы своей камеры -- получите F-stop. Что такое F-stop?

Кому важно, что такое F-stop? Не беспокойтесь насчет F-stop. Меня эта штукавина никогда не беспокоила. Делайте то, что велит экспонометр, он ваш лучший друг. Просто возьмите волшебное число, которое экспонометр прошепчет вам на ухо, и установите это число на объективе. Бах! Вы только что стали сам себе оператором. Примите мои поздравления. Именно так и укажите в титрах. Я всегда так делал. Если вы при съемке немного передержали негатив, не волнуйтесь. Получится более глубокий негатив с более интенсивным черным и более насыщенными цветами. Чистая работа.

Мы поговорили об экспонометре, а как насчет света в закрытом помещении? Я решил освещать все свои интерьеры практичными электрическими лампами или лампами заливающего света и брать более чувствительную пленку. Это обычного размера лампы, которые подходят для обычных патронов, но они имеют температуру до 3200 градусов по Кельвину, и поэтому их свет похож на дневной. Такое освещение сделает ваш фильм естественным. Уже давно, задолго до того как идея создания малобюджетного художественного фильма вошла в практику, честолюбивые режиссеры, чтобы привлечь к себе внимание, стали делать короткометражные фильмы или просто киноролики своих сценариев, причем тратили на эти ленты массу денег, стремясь сделать их такими же заглаженными и глянцевыми, как голливудская продукция, чтобы продемонстрировать свою конкурентоспособность. Не слишком-то умная затея. Сколько бы эти люди ни прилагали усилий, они со своими ограниченными средствами не могут сделать демонстрационную ленту такой же отполированной, как голливудская. Их ролики выглядят дешевой имитацией. Поэтому надо идти другим путем. Зачем пытаться делать глянцевый фильм, если на это нет денег? Даже и не пробуйте. Снимайте фильм, какой в Голливуде не сделают никогда, несмотря на все деньги. Поведайте людям историю, которую не рискнут снять большие парни, или сделайте фильм, берущий за душу, так, как не удавалось голливудцам, потому что они плывут по течению. Обратите в преимущество свое невыгодное положение, реализуйте все свои ценные качества и работайте упорнее, чем все, кто вас окружает. Получив любую возможность, продемонстрируйте свое превосходство и делайте это, не останавливаясь.

Хорошо. Вернемся к съемкам вашей картины. Держите камеру и смотрите на актера в объектив. А, у вас нет штатива для камеры? Превосходно. Нет ничего хуже, чем приличный штатив при съемках малобюджетного фильма. Потому что приличный штатив ничем вам не поможет. Великолепный штатив, возможно, делает чудеса. Не знаю, ни разу таким не пользовался. Зато знаю, что вам может дать приличный штатив -- ничего. Из-за него вам захочется держать камеру неподвижно, так что выйдет застывший, мертвый фильм.

Каков же ответ? Вам нужен дрянной штатив. Съемки "Эль Марьячи" шли со штативом, который вообще не был предназначен для кинокамеры. Тренога для фотоаппарата, самая слабенькая. Ни поворотной головки, ничего. Я поставил на этот штатив камеру, и она едва держалась. К концу съемок штатив развалился. Я пользовался им для крупных

планов при диалогах. Все диалоги сняты фиксированной камерой. Для этого вам не нужна затейливая тренога. И поскольку штатив был совершенно бесполезен при панорамных съемках или вертикальном панорамировании, я мог работать без подставки, двигаться, держа аппарат в руках, и снимать в стиле документального кино. Это придает фильму больше энергии.

Делайте фильм энергичным! Энергия прекрасна, она добавляет картине ценность, придает ей вид более дорогой, чем есть на самом деле. Вы не поверите, сколько народу -- профессионалов и дилетантов -- говорили мне, каким дорогим выглядит мой фильм из-за того, что камера непрерывно движется. Разумеется, я перемещал камеру! Если бы я пробовал стоять неподвижно и держать камеру ровно, она бы все равно слегка двигалась в такт моему дыханию. Но если камера в любом случае будет немного шевелиться, почему бы не перемещать ее как следует? Сделайте вид, что вы раздобыли операторскую тележку, "стэдикам" или кран -- какую-нибудь дорогую штуковину.

Ладно, значит, вы смотрите на своего актера через объектив. Вы не прикованы к месту, поэтому у вас прекрасная возможность отснять прекрасный кадр, ведь... что вы видите? Сейчас, глядя через объектив на актера, вы все равно что зрительный зал. Это ли самый интересный угол, под которым можно видеть эту сцену? Перемещайте камеру и смотрите, каким будет кадр, если вы присядете на корточки и станете снимать не прямо, а под углом, глядя на актера снизу вверх. Подвиньтесь ближе -- разве вам нужно, чтобы был замечен ваш бедный реквизит? Подвиньтесь еще ближе и заполните кадр изображением привлекательного актера. Интересное лицо всегда затмит неинтересный фон. Каков этот угол зрения? Интересен и не чересчур отвлекает от фона? Хорошо. Здесь тоже есть один-единственный метод. Сомневайтесь во всем и ищите то, что лучше всего подходит именно для вас.

Прежде чем начать съемку, вам нужно действительно увидеть свой фильм в голове. Проиграйте сцену мысленно, представив себе актеров и положение камеры. Обрисуйте себе место действия. Прикиньте, что нужно будет вырезать при монтаже. Будете ли все время показывать одного актера или прервете сцену на середине, чтобы вмонтировать что-то другое? Прокрутите фильм в мозгу и, если надумаете что-нибудь интересное, возьмите лист бумаги и напишите перечень кадров. Записывайте все кадры, какие нужны, чтобы сцена сработала.

Затем просмотрите. Читайте список и представляйте себе кадры, как при монтаже. Вы ничего не упустили? Просмотрите список еще раз. Какие кадры вы представляете себе, но еще не записали? Запишите их. Теперь держите этот перечень под рукой, потому что он поможет вам сосредоточиться на каждом кадре. Теперь нужно только отснять каждый очередной кадр и вычеркнуть его из списка. Когда все окажется зачеркнутым, дневная работа будет завершена. Примите поздравления.

Примечание. Может быть, кажется, что я слишком упрощаю даже эти основные элементы работы над кинофильмом, но это не так! Я просто думаю, что лучше не сосредоточивать вашу энергию на всех дрянных подробностях, которые не слишком важны в этот момент вашей профессиональной деятельности. Я вам рассказываю то, что необходимо знать при работе, чтобы вы могли без помех сосредоточиться на действительно важных вещах -- на характерах героев, на повествовании. Когда работа готова, только это имеет значение. Остальное вам простят.

Вам следует изучить весь процесс создания фильма -- вне зависимости от того, какая часть работы вас привлекает. Если научитесь самостоятельно исполнять любую работу, вам будет легче понять, чего вы действительно хотите. И потом, когда станете постановщиком фильма, вам будут понятны нужды звукооператора, оператора и т.д., потому что их работой вы уже занимались.

Когда я снимал фильм со съемочной группой, мы постоянно отщелкивали какое-то чудовищное количество кадров за двенадцатичасовой рабочий день. Однажды за

тринадцать часов выстроили целых семьдесят восемь мизансцен, работая с одной кинокамерой. Я нипочем бы не заставил съемочную группу выставить столько мизансцен, сидя в режиссерском кресле и покрикивая: "Быстрее, быстрее!" Они бы послали меня куда подальше. Но вот что я делал -- просто брал камеру и начинал щелкать свой перечень кадров, работая так быстро, как только можно, и так, чтобы выходили хорошие кадры. Съемочная группа видела, как я снимаю кадр за кадром, и работала вместе со мной. Попроси я их работать самостоятельно, они бы назвали меня психом и ушли. То, что я взял камеру и снимал сам, облегчило нам путь к сотрудничеству и совместную работу, потому что они поняли: если я могу так работать, то могут и они. В результате никто не жаловался и не падал замертво от усталости, и мы могли стремительно продвигаться вперед. Актеры чувствовали себя прекрасно, потому что все время действовали, и за этот день мы сняли столько сцен, что актеры ни на чем не застревают, им не приходится повторять свои две-три фразы в пяти дублях. Они просто промчались сквозь свои сцены с энергией и непосредственностью, которых у них не нашлось бы, если бы фильм снимался в медленном темпе и за большее количество съемочных дней. Энергия в них была бы убита.

Почему фильмы, которые сегодня видишь в кинотеатрах, по большей части кажутся длинными и безжизненными? Причина в том, что энергия была убита, прежде чем включились кинокамеры. Продвигаясь медленно, вы убиваете энергию и движущую силу не только в актерах, но и в самой картине. Ведь фильм, как ни крути, длится примерно полтора часа. Так зачем тратить три месяца, чтобы снять нечто продолжительностью в девяносто минут? Чем быстрее вы продвигаетесь, тем дешевле обойдется фильм. Тогда и у съемочной команды хватит сил, чтобы реагировать на вашу творческую фантазию, не говоря уже о том, что картина по уровню энергии неизмеримо превзойдет длинные, жирные, медлительные голливудские фильмы -- вне зависимости от того, сколько на них истрачено денег.

При всем прогрессе съемочной технологии вы можете снимать свой фильм целиком при доступном для вас освещении или с несколькими простыми софитами. Именно это я использовал для "Эль Марьячи".

Монтаж фильма

Обычно при видеомонтаже запись переводят в цифровую форму на дюймовой ленте, затем делают дубль на ленте в 3/4 дюйма и проводят автономный монтаж. Затем переносят правку на дюймовую кассету, используя разметку СФВК2 (SMPTE), нанесенную на видеоленту. Это замечательный способ -- если вы богаты. Если нет, можете сделать примерно то же, что я проделал с "Эль Марьячи", -- монтировал прямо на ленте 3/4 дюйма без всякой разметки. Она мне была ни к чему, поскольку я не собирался никуда ничего переносить, а рассчитывал сейчас же выйти на видеорынок.

И вот что это вам даст -- недорогой черновой монтаж вашего фильма, который вы сумеете продемонстрировать, и тогда, возможно, какой-нибудь прокатчик кино или видео заинтересуется лентой и купит ее, оплатив расходы на доводку. Это совсем не то, чему вас учат кинофакультеты или книги по киношному делу. Все твердят, что надо отснять материал на 16-мм пленке, смонтировать рабочий негатив, скопировать его, отпечатать позитивные копии, затем устроить просмотр для кинопрокатчиков или разослать копии по фестивалям. Неплохая мысль, если ты миллионер. Для остальных людей есть более разумные и куда более дешевые способы достичь того же результата. Копирование позитива с чистого негатива "Эль Марьячи" обошлось бы мне еще в двадцать тысяч долларов, не меньше. И что было бы потом? Я показал бы фильм на киностудии или кинопрокатчику, его купили бы, а затем заплатили бы за увеличение до 35-мм и стереосаунд-микс, чтобы фильм можно было продемонстрировать в кинотеатрах. Так всегда делается. Поэтому зачем им нужна дорогостоящая копия фильма, если они могут просмотреть картину в дешевой видеозаписи? В любом случае им придется увеличивать ленту до 35-мм. Пусть они тратят денежки, это их работа. Пользуйтесь преимуществами новой технологии, а к тому же продумывайте и ставьте под вопрос все прежние методы.

Некоторые говорят, что если режешь пленку своими руками, а не посредством видео или компьютера, это создает лучший контакт с фильмом -- монтируя ленту, ты прикасаешься к изображению, а не жмешь на электронные кнопки. Если вам нравятся эти слова, сделайте одолжение. Возьмите какую-нибудь пленку домой на вечер и нежно поглаживайте ее, сколько захотите. Но когда придет время монтировать свой фильм, воспользуйтесь видео- или компьютерной системой. На мой взгляд, резать пленку -- самый медленный и самый нелепый способ монтажа. Чтобы сделать хоть что-то, уходит целая вечность. Монтировать на дерьмовых автономных видеосистемах -- оно полегче, но тоже очень обременительно. Когда вы монтируете свою собственную картину, которой вы последнее время жили и дышали, монтажные решения приходят так быстро, что возня с пленкой только замедляет темп, ожидание и пустая трата времени убивают творческие возможности. Во всяком случае, мои творческие возможности. Я нахожу, что видеомонтаж гораздо больше соответствует нашему образу мыслей, что можно смонтировать сцену почти с той же скоростью, как прокрутить ее в мозгу.

Звук

Пока ничего не говорилось о звуке. Я снимал свой фильм без звука, записывал все естественные звуки на месте съемок, затем синхронизировал вручную. На кинофакультете вас этому не научат, потому что работа слишком трудоемкая. Скорее научат, как озвучивать по всем правилам. Это гораздо более дорогой способ. В общем, можно действовать по-разному. Придумайте то, что вам подойдет. Уже отсняв "Эль Марьячи", я слышал, как какие-то ребята рассуждали о фильме, который они сняли камерой без микрофона, и хотя у них не было Nagra, записали звук в цифровой форме, используя камеру High 8. Превосходная идея. В High 8 есть цифровая звукозапись. Детишки могли потом совместить дорожки и получить отличный звук. Другие мои знакомые записывали звук прямо на жесткий диск компьютера и монтировали в цифровой форме, используя звуковую монтажную программу, вроде Protools. Выбирайте свой способ.

Почему многие фильмы стоят так дорого? Одна из главных причин -- их слишком долго снимают. Не хватает решительности, чтобы сразу втянуть людей в работу и не тратить пять месяцев на съемки того, что будет идти на экране полтора часа. Я просматриваю картины и чаще всего не понимаю, почему нужно было потратить больше двух недель на их съемки.

Когда люди рассказывают о съемках, разве они не повторяют одно и то же? Все говорят: "Это ожидание... ожидание". Все ждут. Говорю вам, ожидание вредно. Ожидание -- ваш враг. Ожидание убьет ваши творческие возможности, убьет вашу энергию.

Итак, как снимать быстро? Крутите все в уме, пока не убедитесь, что все схватили, затем снимайте, а потом забудьте. Вперед, не останавливайтесь. Помните, что фильм будет составлен из многих частей, что, добавляя множество деталей и мучительно переснимая каждую крохотную сценку, вы потеряете и время, и деньги. Есть общий результат, которого вы добиваетесь. Надо привыкнуть к мысли, что вам придется жить с вашим первым или вторым отснятым вариантом, а затем заставить его работать в монтажной. Если вы тщательно распланировали кадры, то на стадии монтажа обнаружите, что получили все, чего хотели. Повторяю, следуйте внутреннему чувству. Это замечательная штука -- орудовать собственной камерой, потому что с ней всегда знаешь, когда кадр удался. Глядя в объектив на актеров, на действие, видишь, каким будет твой фильм на экране. Этого ощущения не получишь, работая с видеомонитором. Ни с чем другим не получишь.

Обучение закончилось. Валите отсюда и снимайте фильм. Говорю вам: Голливуд созрел для того, чтобы его взять. Идите с моими идеями, а мне позвоните, когда дело будет сделано. Вы снимаете фильм, я приношу поп-корн. До встречи... всего наилучшего.

Перевод с английского В.Кулагиной-Ярцевой

Фрагменты. Публикуется по: Robert R o d r i g u e z. Rebel without a Crew. N.Y., 1995.

1 Под таким названием роман вышел в 1988 году на русском языке в издательстве "Новости" (перевод П.Грушко). -- Прим. переводчика.

2 Стандартная форма временного кодирования. -- Прим. переводчика.