

Карел Чапек Как делается фильм

Как это делается – 2

A.M.D.F.

Аннотация

Очерк «Как делается фильм», написанный в 1937 году, впервые опубликован в газете «Лидове новины» (декабрь 1937 г. — февраль 1938 г.). Глава «Снимаем» включена в первое издание книги «Как это делается», выпущенной в конце марта 1938 года.

Карел Чапек Как делается фильм

Введение

Прежде чем я скажу о кино хотя бы словечко, да будет объявлено нижеследующее категорическое *предупреждение*.

В этой книге не описана какая-либо конкретная киностудия, какой-либо конкретный киномагнат, продюсер, режиссер, сценарист или вообще деятель кино; все, что вы здесь прочтете, не относится к какой-нибудь подлинной кинокомпании, кинозвезде и вообще реальной личности, за исключением осветителей, вспомогательного персонала, статистов и другого люда, который и в кинематографии сохраняет свою абсолютную, честную реальность, как в любом другом деле. Автор делает это предупреждение, во-первых, потому, что несомненная реальность остальных лиц в какой-то мере нарушена различными кинотрюками и фикциями, а во-вторых, потому, что фильм фильму рознь. Например, картина за триста тысяч делается совсем иначе, чем боевик за два миллиона. Только вспомогательный персонал остается, в общем, без изменений.

Однако запасемся терпением: еще не скоро зазвучит в ателье великая команда режиссера: «Внимание, начали!»

До этого момента мы доберемся не сразу, если хотим описать фильм, как говорится, с самых азов.

Знающие люди утверждают, будто первооснова всякого кинофильма — деньги. Мол, прежде всего должен найтись охотник всадить в это дело деньги, чтобы можно было купить и разработать сценарий, заключить договоры с режиссером, актерами и оператором, арендовать ателье и так далее. Это, положим, верно, но для того чтобы найти такого охотника, надо все время долбить ему, что вот, мол, имеется замечательный художественный сценарий, который затмит все боевики сезона и даст не меньше ста процентов прибыли. И потому волей-неволей нам приходится начать со сценария, как бы ни казалось странным, что в основе такого современного и технически совершенного продукта цивилизации, как кинофильм, лежит нечто столь древнее и технически примитивное, как литературный вымысел.

Краткие, но необходимые пояснения о людях

Прежде чем рассказать, как делается фильм, надо хотя бы приблизительно классифицировать людей, которые в большей или меньшей мере участвуют в этом деле. Вот они:

1. *Люди над фильмом* влияют на него благодаря своему служебному положению. Помимо цензуры, это — разные министерские комиссии, художественные советы и другие подводные камни, которые кинорежиссерам приходится миновать, прежде чем начать съемки.

2. *Люди за фильмом* — это финансирующие его дельцы, продюсеры, президенты кинокомпаний, директора картин, коммерческие директора, еще какие-то директора, их заместители и вообще все так называемые киномагнаты.

3. *Люди около фильма* — хотя и не находятся на службе у кинокомпаний, но слывут превосходными знатоками кино и как-то живут этим. Их можно видеть в компании продюсеров и режиссеров, они поддерживают контакт с прессой, актерами и авторами, делают прогнозы о том, какие именно сюжеты следует сейчас снимать, чтобы фильм имел сногсшибательный успех, отыскивают сюжеты, а иногда даже сами создают что-то полезное, например, пишут сценарии; при этом они всячески стараются показать, что делают это из чистой любви к искусству.

4. *Люди фильма* — это те, кто действительно делает кинофильм: сценаристы, режиссеры, операторы, актеры и прочие, вплоть до вспомогательного персонала. О них мы еще поговорим.

5. Наконец, есть еще *люди вне фильма*; к ним обычно принадлежит и автор экранизируемого произведения.

Погоня за сюжетом

Киносюжет своеобразен тем, что за ним всегда бывает страшная гонка. Сюжет этот никогда не рождается, скажем, в такой обстановке: сидя у камина, один собеседник говорит другому:

— Знаете что? Если вам когда-нибудь придет в голову хороший сюжет для фильма, напишите, и мы потолкуем об этом.

Это не соответствовало бы специфике кино. Специфика кино повелевает гоняться за киносюжетом сломя голову. Сюжет нужен завтра. Он нужен сию минуту! И нужен в совершенно диком, так сказать, первоначальном, состоянии. Если бы сюжет сам, как ягненок, явился в ателье и сказал: «Вот он я!» — его бы, наверное, изгнали с бранью и криками: — Чего вам тут надо?!

Ибо правила игры требуют, чтобы сюжет был изловлен, живым или мертвым, в заповедниках вне фильмового мира. Его надо с победными кликами притащить в ателье как охотничью добычу. Сюжеты надо подстергать. Их надо открывать, как Колумб Америку. За ними снаряжаются экспедиции в непроходимые дебри литературы, театра и даже действительности. Чтобы сюжет стал подходящим для кино, он должен, как правило, отвечать следующим требованиям:

а) по возможности уже иметь успех в виде книги или пьесы. Чем больше успех, тем желательнее такой сюжет для кино;

б) по возможности содержать в себе нечто оригинальное и новое, о чем еще не было фильма, например, влюбленного трубочиста или водолаза;

в) наряду с этим по возможности быть как можно более похожим на фильмы, которые в последнее время давали хорошие сборы;

г) совершенно обязательно в нем должны быть ведущие роли для актрисы А. и актера Б.;

д) актриса А. должна по возможности играть роль «шаловливого бесенка», в точности такую, как она уже сыграла в нашумевшей кинокомедии «У Нанины есть жених». А роль актера Б. должна иметь по возможности минимум разговорного текста, так как актер Б. не силен в разговоре. Впрочем, все это может исправить штатный сценарист;

е) по возможности должна быть какая-нибудь фабула, которую потом сценарист перекроит до неузнаваемости или заменит другой;

ж) действие должно происходить в каком-нибудь необычном и живописном месте, причем сценаристу предоставляется право вставить туда роскошный салон, феерическую спальню, бальный зал и другие киноприманки, о которых говорится, что «зритель этого требует»;

з) должен быть заманчивый заголовок;

и) должно быть «что-то», о чем говорилось бы с выразительным прищелкиванием пальцами: «В этой картине что-то есть» и «Это типичное то»;

к) должна быть «высокопрогрессивная» или «высокохудожественная» тенденция, но при этом — не правда ли? — «следует считаться со вкусами и пожеланиями широкой публики»;

л) сюжет должен быть, как говорят, «киногеничным». Это качество возникает в сюжете сразу же после того, как кто-нибудь из видных киношников, по внезапному наитию, объявит, что «из этого сюжета можно сделать грандиозный фильм».

Если прибавить сюда еще целый ряд таинственных пунктов от «м» до «я», то станет ясно, что далеко не каждый сюжет становится киносценарием. Настоящий полноценный киносценарий немислимо создать нормальным творческим путем. Он возникает только в результате загадочного совпадения обстоятельств, которое просто невозможно предусмотреть или искусственно воспроизвести.

Четыре киносюжета

Наверное, вы видели в кино охоту на тигров или тюленей. Если бы создали сценарий об охоте за киносюжетом, он, вероятно, выглядел бы так (все авторские права, в частности, право на экранизацию, заявлены и охраняются законом):

1. «Крупная ставка». Бедная заснеженная мансарда. Писатель Ян Дуган нянчит малолетнего сына. Эта идиллия нарушена резким стуком в дверь.

— Войдите! — говорит писатель, хватаясь за сердце.

Входит почтальон. (Артист Пиштек¹.)

— Господин Дуган? — осведомляется он добродушно. — Вам телеграмма. Может быть, наконец получите какие-нибудь деньги.

Писатель грустно усмехается (крупный план) и нетвердою рукою вскрывает телеграмму. Читает. На экране текст:

ПРЕДЛАГАЕМ СТО МИЛЛИОНОВ ЗА ПРАВО ЭКРАНИЗАЦИИ ВАШЕГО
РОМАНА КРУПНАЯ СТАВКА ТЧК НЕМЕДЛЕННО ТЕЛЕГРАФИРУЙТЕ ТЧК
АЛЬФАФИЛЬМ

Ошалевший от счастья писатель Ян Дуган теряет сознание. За окном пение птиц, весна. Опомившись, Дуган торопливо строчит ответ:

СОГЛАСЕН ТЧК ЯН ЛУГАН ТЧК

Затем он подходит к колыбельке своего сына и говорит с чувством:

— Шесть лет назад я кровью своего сердца написал «Крупную ставку» — роман о всепобеждающей любви. Мир тогда не понял меня, сыночек, и только сейчас меня открыли. Передо мной слава, яркая жизнь. Кино! Какое это чудо двадцатого века! Наконец-то я куплю тебе соску, а Марушке зимнее пальто на вате.

Снова стук. В каморку входит Киношник — один из «людей около фильма».

— Я привел к вам директора Альфафильма подписать договор на вашу «Крупную ставку». Потрясающий сюжет! Моя лучшая находка за двадцать лет работы в кино. Крупная ставка, ипподром, кровные скакуны — великолепный антураж для фильма!

— Скакуны? — заикается удивленный автор. — Какие скакуны?

— Ну, которые на бегах. Ведь ваша «Крупная ставка» — это ставка в тотализаторе, а? Действие происходит на бегах, не правда ли?

— Ничего подобного... — бормочет Ян Дуган. — Крупная ставка — это любящее сердце, понимаете? О бегах там нет ни слова...

Директор Альфафильма обращает вопрошающий взгляд на Киношника.

— Значит, это не о лошадях? — удивляется тот. — Смотрите-ка, а я и не заметил. Но это не важно. Наш сценарист вставит все, что нужно: бега, тренировку, интриги, тотализатор и прочее. Это мы все устроим. Знаете что? Ваш герой поставит все деньги на аутсайдера...

— Но мой герой бедняк, у него совсем нет денег, — защищает автор.

¹ Пиштек Теодор (1895—1960) — популярный актер чешского театра и кино.

— Все равно. В киноварианте у него должны быть деньги. Зритель хочет видеть роскошную холостяцкую квартиру. Мы не пожалеем денег на постановку. Ни о чем не беспокойтесь, это уж наше дело. В остальном мы, разумеется, будем строго придерживаться вашего сюжета.

(Затемнение.)

Из затемнения появляется сценарист с либретто в руках.

— Превосходный сюжет! — говорит он Яну Дугану. — Но надо его как следует кинематографически разработать. Иначе публика не поймет, что это за «Великий вопрос», правда?

— Какой вопрос? — осмеливается спросить автор.

— Ну, ведь фильм называется «Великий вопрос». Разве нет? — удивленно поднимает брови сценарист.

— Не вопрос, а ставка. Ставка! — стыдливо поправляет автор.

— Ах, вот оно что, — удивляется сценарист. — А я прочел «вопрос»... Но это не важно. Я вам под этот заголовок сделал потрясающий новый сюжет. Будете довольны, приятель. Дело обстоит так. Владелец скаковых конюшен терзается вопросом: верна ли ему жена. Вот он, великий вопрос! Потом он узнает, что на крупнейших бегах она ставит на его лошадей... и выигрывает огромные деньги, а с ними и счастье. Понятно? Вот это сюжетик, а? Теперь он принял киногоеничный вид!

(Затемнение.)

Из диафрагмы появляется кинорежиссер со сценарием в руке.

— Наш сценарист — осел! — недовольно объявляет он. — Во всем фильме нет ни одной порядочной любовной сцены. Пришлось мне все переделать. Она должна бежать с Фредом...

— С каким Фредом? — робко осведомляется Дуган.

— С тем, которого я туда вставил... Должен же там быть любовник, если фильм называется «Великая любовь». А?

— «Крупная ставка», — поправляет автор. Кинорежиссер бросает взгляд на обложку либретто.

— «Крупная ставка»? Гм... А здесь похоже на «Великую любовь»². Слушайте-ка, «Великая любовь» — это лучше. Публика просто кинется на этот фильм.

(Затемнение.)

Из затемнения появляется автор Ян Дуган, сидящий в роскошном кабинете. На коленях у него упитанный белокурый ребенок, в зубах сигара.

— Видишь, сыночек, — бормочет он удовлетворенно, — наконец-то поэтическое произведение твоего отца получило заслуженное признание.

2. «В разгар лета». Скромная старушечья комнатка, наполненная девичьими сувенирами. Престарелая романистка Мария Покорная-Подгорская, почти не сходя с кресла, в котором сживал еще ее покойный батюшка, смиренно дожидается кончины от старости. Энергичный звонок. Старая верная служанка Магдалена испуганно докладывает: «Там какой-то господин, барышня!»

— Приси, — вздыхает писательница и высохшей рукой поправляет убранные на старинный лад седые волосы.

Упругой походкой входит Киношник с портфелем в руке. Низко кланяется.

— Разрешите поздравить вас, милостливая сударыня. Наша первоклассная кинокомпания Бетафильм намерена приобрести право экранизации вашего замечательного романа «В разгар

² Игра слов — в чешском языке слова «ставка», «вопрос» и «любовь» — «sázka», «otázka», «láska» — созвучны.

лета».

— «В разгар лета»? — шепчет мадемуазель Покорная-Подгорская. — Я написала его... о, боже, уже пятьдесят лет назад. Безвозвратно ушли те годы! «В разгар лета»!.. — В глазах престарелой романистки блестят слезы. (Крупный план.) — Знаете ли вы, что это была сказка моей юности? Я проводила каникулы близ деревни Н., на старенькой мельнице в лесу... До сих пор мне слышится стук мельничного колеса, шелест леса и журчанье потока...

— Великолепный звуковой эффект, — соглашается Киношник.

Писательница продолжает, слегка смутившись:

— Стройный молодой лесовод из имения графа М. частенько встречался мне, когда я ходила собирать цветы. Не подумайте, что он отважился заговорить со мной, о нет, тогда люди еще не были *такие* ... Но моя творческая фантазия создала на этой основе повесть о любви горожанки Ярмилы и молодого охотника. «В разгар лета»! Да, да! Мне хотелось, чтобы эта целомудренная история была проникнута дыханием лесных полян...

— Вот именно! — с восторгом подхватывает Киношник. — У нас как раз пустует график натуральных съемок на июль. А публике, сударыня, сегодняшней публике, уже надоели нынешние напряженные сюжеты. Она хочет романтики, хочет поэзии, хочет возврата к природе. Видели вы наш фильм «Сказка весны»?

— Я никогда не бывала в кино, — сознается старая дама.

— Грандиозный успех! Зрители хотят видеть любовь. «Не приставайте к нам с проблемами, — говорят они, — в кино мы хотим отдохнуть». В «Сказке весны» у нас тоже фигурирует девушка из города. Ее зовут Маринка, и она живет у дяди — старенького сельского священника. За ней ухаживает молодой учитель и играет ей на скрипке. Там есть замечательное место: когда Маринка купается и кто-то крадет ее платье. Дядя вынужден послать ей свою сутану, чтобы Маринка могла вернуться домой. Сплошной хохот. В вашем фильме тоже должна быть хоть одна сцена, где Ярмила купается в лесной заводи. Это будет роскошный кадр!

— Это обязательно? — потупя взор, спрашивает романистка. — Мы в наше время не купались в заводях, сударь. Мы были не *такие* ...

— Ну, что-нибудь там должно быть во вкусе широкой публики, — тоном знатока заявляет Киношник. — Например, Ярмила кормит на мельнице цыплят и ласкает поросенка, взяв его к себе на колени. Такие кадры всегда имеют успех. А этот ее охотник будет трубить в рог и петь у нее под окном. Все это придаст фильму подлинную поэзию лета и природы. «В разгар лета» — отличное название! Вы себе не представляете, сударыня, что мы сделаем с этим сюжетом!

(Диафрагма.)

Престарелая писательница Покорная-Подгорская радостно оживилась. Перебирая свои старые письма и засушенные цветы, она беседует с верной Магдаленой.

— Уже сентябрь, — говорит она. — Скоро выйдет на экран мой фильм «В разгар лета». Ты только подумай, добрая Магдалена, я вновь увижу свою молодость, старую неумолчную мельницу близ селенья Н., узенький мостик, по которому я ходила с охавками цветов. Очень интересно, каков будет в фильме этот молодой охотник... боюсь, Магдалена, как бы он в своих чувствах не зашел *слишком* далеко... Ах, Магдалена, как это замечательно — увидеть наяву свои самые сладкие грезы!

(Диафрагма.)

(Крупным планом.) Высохшая рука престарелой романистки отрывает на настенном календаре листок «30 ноября».

(Диафрагма.)

(Крупным планом.) На календаре дата «27 января». Под календарем сидят

Покорная-Подгорская и Киношник. Последний с сожалением пожимает плечами.

— Ну да, нам пришлось немного передвинуть график. В июле не нашлось свободного режиссера, в августе оператор был занят на других съемках, в сентябре не было нужных актеров. Но на той неделе, сударыня, мы обязательно приступим к натурным съемкам.

— Но ведь уже зима, — робко возражает писательница. — Не цветут лужайки, застыл ручей...

— Да, и потому нам пришлось немножко переделать сценарий. Фильм теперь называется «В горах — вот где потеха!» — и действие его будет происходить в роскошном горном отеле и на лыжных прогулках. Публика, знаете ли, любит светскую жизнь. Вашу мисс Дези... эту вашу городскую девушку, мы сделаем дочерью американского миллионера, а охотника преобразим в инструктора лыжного спорта. Там будет отменная сценка — как он ночью, крадучись, ретируется из ее спальни. Вот тогда получится «типичное то». Вы будете в восторге, сударыня, от того, как мы творчески реализовали ваш превосходный поэтической сюжет.

(Титр: «Покойной ночи!»)

3. «*Ступени старого замка*³». Карловы Вары. Маститый писатель Ян Кораб прохаживается вдоль колоннады и выпивает третью кружку воды, ибо в результате своего натуралистического метода он нажил болезнь печени. Над колоннадой появляется самолет и, сделав крутой вираж, сбрасывает двух парашютистов.

— Достопочтенный мэтр! — кричит один из них, даже не успев приземлиться. — Разрешите представить вам директора компании Гаммафильм. У нас есть для вас замечательное предложение.

Второй парашютист ухмыляется, показав сорок шесть золотых зубов, и протягивает писателю громадную ладонь.

— Какое предложение? — осведомляется Кораб.

— Блестящее! Насчет сценария. Что, если бы к завтрашнему дню вы написали нам сценарий под названием «Ступени старого замка»!

— Гм... А почему именно «Ступени старого замка»?

— В этом для нас вся суть. Представьте себе панораму Праги, малостранские⁴ черепичные крыши, пусть даже с трубочистом или котом... и у вас сразу возникает сюжет. Например, что-нибудь из жизни классика Махи... или любовная идиллия эпохи революционного сорок восьмого года. Грандиозно, а? Такой материал таит в себе безграничные возможности!

— Не знаю, — ворчит маститый писатель. — У меня есть другой киносюжет. Что вы скажете, если поставить фильм из жизни сборщиков хмеля?

— Блестящая идея! — восклицает первый визитер. — Такого сюжета в кино еще не было. Что скажете, господин директор?

— Э-э-гм... — говорит магнат. — Разумеется. Конечно. Только он должен называться «Ступени старого замка».

— Ничего не выйдет, — возражает писатель. — На ступенях старого замка не растет хмель.

— Пустяки! — жизнерадостно возражает первый посетитель. — Можно сделать так: сборщики хмеля едут посмотреть Прагу. Там к одной из сборщиц подходит поэт Маха⁵... или

³ «Ступени старого замка» — точнее: «Старая замковая лестница»; спуск с каменными ступенями, ведущий от пражского Града (Кремля); теперь название улицы.

⁴ Малостранские — Мала Страна — район в Праге.

⁵ *Маха* Карел Гинек (1810—1836) — выдающийся чешский поэт-романтик.

молодой астроном Штефаник⁶, и она поет песенку о Праге. А! Замечательно! Поздравляю вас, уважаемый мэтр!

— Подождите, — возражает мэтр, — я имел в виду другое. Это должна быть драма безумной любви. Сборщик хмеля задушит свою возлюбленную...

— Ага! Чрезвычайно эффектно! А не может ли он задушить ее на Ступенях старого замка? А внизу виднеется, знаете, панорама Праги — черепичные крыши...

— Нет, не может. Он задушит ее в зарослях хмеля и потом ночью убежит...

— ...на Ступени старого замка! Превосходно! — Слушайте, что вам так дались эти ступени?

— В них все дело. Замечательное название. Вы не представляете, как оно будет притягивать зрителя.

— Но мой фильм должен называться «Хмель».

— Извините меня, уважаемый мэтр, — это нам не подходит. Нам нужно снимать фильм «Ступени старого замка».

— Но почему?

— Видите ли, какая неприятная история. В прошлом году режиссер Кудлих сказал нам, что у него есть замечательный сюжет для фильма с таким названием. У него, мол, уже и сценарий готов. Мы немедленно разрекламировали его как наш очередной боевик. Тем временем подлый Кудлих удрал в Голливуд вместе со своим сюжетом. А у нас этот фильм уже продан авансом в пятьсот кинотеатров. Пятьсот договоров на фильм «Ступени старого замка», вот в чем дело! Величайший боевик сезона! На той неделе должны начаться съемки. Вот мы и решили, что это было бы очень подходящее предложение для вас...

(Диафрагма.)

Из затемнения — плакат с надписью:

«СТУПЕНИ СТАРОГО ЗАМКА»
Боевик по сценарию Яна Кораба
Музыка Фреда Миртена

(Затемнение.)

4. «Отщепенцы». Писатель Иржи Дубен, пошатываясь, входит за кулисы. Он ошеломлен овациями зрителей, смотревших сейчас премьеру его социальной драмы «Отщепенцы». Да, эта вещь хватает зрителей за душу!

— Позвольте, позвольте! — слышится чей-то зычный голос, и за кулисы проникают двое людей.

— Разрешите представить вам директора компании Дельтафильм! — Четыре руки потрясают правую и левую руку Дубена. — Замечательно, грандиозно! Ваша пьеса *должна быть* экранизирована!

— Она просто создана для кино!

— Какая острога социальных конфликтов!

— Какая глубокая правда жизни! — Какой воинствующий гуманизм!

— Здесь нельзя менять ни одного слова! Настоящая Библия!

— Кино понесет ее в самые глухие уголки страны!

— Что страны — во все концы света!

— По всей вселенной! Ручаюсь за это! Господин автор, вы не должны заключать соглашения ни с кем, кроме Дельтафильма!

⁶ Штефаник Милан Растилав (1880—1919) — астроном по образованию; министр обороны в первом чехословацком буржуазном правительстве; погиб в авиационной катастрофе; его личность была окружена романтическим ореолом.

- Мы создадим эпохальный фильм.
- Договор можно подписать хоть сейчас!

(Проходит месяц.)

Сценарист . Я не изменил ни слова. Но с учетом специфики кино нам пришлось... гм... кое-что добавить.

Автор . Добавить?

Сценарист . Д-да... Чтобы действие не происходило в одних и тех же декорациях. Одна сцена, например, разыгрывается на озере...

Автор . На озере?

Сценарист . Да, на озере. Чрезвычайно благодарная натура. А другая сцена будет на рельсах, по которым мчится экспресс...

Автор . Экспресс? А зачем?

Сценарист . Чтобы было больше движения, динамики. И еще одна сцена будет на балконе замка...

Автор . Какого замка? Там нет никакого замка!

Сценарист . Замок необходим. Такие кадры — ракурс снизу — чрезвычайно эффектны. В остальном же мы не изменим ни одного слова.

(Проходит неделя.)

Режиссер . Ансамбль для вашего фильма мы подобрали превосходный. Главную роль революционера будет играть Гарри Подразил.

Автор . Гарри Подразил? Этот любовник? А не слишком ли он молод для такой роли?

Режиссер . Это верно, но публика его любит. Роль мы для него немного подправим.

Автор . А кто будет играть его чахоточную дочь?

Режиссер . Она не будет его дочерью. Она будет его любовницей и дочерью фабриканта.

Автор . Зачем?

Режиссер . В социальном фильме так надо. Чтобы показать контрасты между нищетой и роскошью. Публике нравится видеть на экране жизнь богачей. Да, так вот эту дочь будет играть... (*Шепчет имя* .) Здорово, а? Разумеется, ее роль надо сделать главной. Она будет водить гоночное авто и ездить верхом... Надо будет для нее написать несколько добавочных сцен. В остальном же в вашей пьесе не будет изменено ни слова.

(Проходит две недели.)

Режиссер . Мне доверительно сообщили, что цензура не пропустит некоторые слишком тенденциозные диалоги. Надо будет их смягчить.

Автор . Но ведь в театре...

Режиссер . К сожалению, в кино цензура строже. А одно лицо из министерства торговли высказало мнение, что конец уж очень трагичен. Нам намекнули, что этому герою-революционеру следовало бы в конце концов жениться на дочери фабриканта и чтобы их уста слились в долгом поцелуе.

Автор . Но это противоречит всему духу моей пьесы!

Режиссер . М-да... но нам нужно считаться с этими людьми. В остальном же в вашей пьесе не будет изменено ни слова.

(Проходит неделя.)

Настойчивый господин . С вашего позволения, господин Дубен... Я, видите ли, представляю финансистов, которые связаны с Дельтафильмом, поэтому я позволил себе обратиться к вам. Нам всем важен не только финансовый успех вашего фильма, но также и его моральные... и художественные достоинства, не правда ли? Главное — это художественные

достоинства. Поэтому мы решили предложить вам... в интересах вашего фильма... чтобы вы учили, что его художественный эффект может быть... до некоторой степени снижен... революционной тенденцией... Не так ли? Мы думаем, что было бы лучше, если бы ваш герой... был не пролетарием... а, например... гениальным изобретателем. Очень просто: гениальный изобретатель, и все. Он мог бы спасти эту фабрику... снова развернуть производство... и в конце концов было бы видно, как счастливы рабочие, что фабрика снова работает и процветает. В остальном в вашей талантливой пьесе не было бы изменено ни слова... Мы лишь из чисто художественных соображений...

(Проходит месяц.)

Режиссер (*у телефона*). Да, знаю, это превосходная сцена, но слишком длинная. У нас герой скажет только две фразы, но они будут сильными, выразительными. Ручаюсь вам, этого достаточно. В этих двух фразах будет все, вся эта социальная направленность и всякое такое... Да, да, скоро выпускаем на экран. Вы будете довольны, вот увидите. Ведь в остальном в вашей пьесе не изменено ни слова...

(Проходит месяц.)

Режиссер (*у телефона*). Да, да, да. Уже заканчиваем монтаж. Что? Те две фразы? К сожалению, их при монтаже пришлось выпустить, они тормозили нарастание действия. Но это совсем незаметно, вот увидите! Вы и не узнаете своей пьесы, так она теперь эффектна!

Затемнение.

От сюжета к сценарию

Как видно из предыдущего изложения, путь от сюжета к готовому фильму долог и тернист. Вначале существует только литературный сюжет, чаще всего — в виде книги или пьесы. Для того чтобы этот сюжет мог проскользнуть в мир фильма, он должен сжаться до нескольких страниц текста, именуемых либретто. Либретто — это краткое изложение, в котором опущено все второстепенное... и все основное тоже. Его также называют «сюжетный скелет», видимо, для того, чтобы отразить обычное смертоубийственное обращение с сюжетом: живое слово попадает в фильм только в посмертной и, так сказать, препарированной форме «сюжетного скелета». Этот старательно вываренный и высушенный остов поступает в дальнейшую обработку, в результате которой получается литературный сценарий.

Литературный сценарий возникает прямо противоположным путем: образцово препарированный скелет сюжета снова начинает обрастать мясом подробностей, эпизодов, диалогов и других деталей, которые должны создать впечатление развернутого действия. Но это мясо уже особое, кинематографическое: литературный сюжет излагается так называемыми средствами кино. Например, герой перешедшей из книги на экран, уже не может просто вспоминать свою возлюбленную; он должен «дрожащими руками закуривать сигарету, быстро встать и подойти к окну» или что-нибудь в этом роде. В равной степени для кино не годится голое утверждение, что сердце героини разбито; вместо этого она должна «медленно брести осенним парком, где деревья роняют листья то на одинокую аллею, то на статую Амура». Персонажи кино не имеют права что-нибудь просто думать, — они должны произносить все вслух с условием, что это будет не очень длинно. Они могут куда-нибудь идти или «украдкой смахивать набежавшую слезу, могут даже писать письмо, но это должно делаться с рекордной быстротой, чирк-чирк — и готово. Для кино существует лишь то, что можно видеть и слышать. Выражаясь научно, сценарий есть перевод образов на язык действия; говоря практически, сценарий есть насилие над сюжетом с целью превратить его в нечто такое, на что зрители могут, ни о чем не думая, смотреть в течение двух часов. В сценарии должно быть особенно предусмотрено, чтобы декорации менялись достаточно часто, ибо зритель все время хочет новизны, — но опять-таки не слишком часто, ибо каждому известно, что декорации обходятся в

копеечку, а на натурные съемки уходит пропасть времени. Вот почему сценарий можно также назвать обработкой сюжета, направленной на то, чтобы съемки заняли не более двух недель и обошлись не дороже той суммы, которую кто-то согласился выбросить на данный фильм.

Только из литературного сценария возникает следующая стадия, то есть уже настоящий киносценарий. Его получают путем тщательной разбивки литературного сценария на отдельные маленькие кусочки — кадры, и процесс этот называется раскадровкой. Чем больше кусочков, тем лучше разработанным считается сценарий. Например, в литературном сценарии сказано:

«На придворном балу принцесса Амалия заметила молодого гвардейца и почувствовала к нему симпатию. Она роняет платок, молодой гвардеец подбегает и поднимает его, за что вознагражден разрешением поцеловать ручку принцессы».

В киносценарии эта сцена выглядит примерно так:

СЦЕНА 17

ПРИДВОРНЫЙ БАЛ

164. Бальный зал в королевском дворце. Танцующие пары. (*Общий план .*)

165. Аппарат приближается, проезжает вдоль рядов танцующих.

166. Оркестр, играющий на эстраде. (*Панорама .*)

Музыка.

167. Толстый флейтист. (*Средний план .*)

168. Два генерала наблюдают за танцующими.

169. Один из генералов вытирает лоб носовым платком. (*Крупный план .*)

Жарища, а?

170. Другой генерал вытирает лысину.

М-да...

171. Первый генерал смотрит на ноги танцующих.

172. Хорошенькие женские ножки в танце.

Черт побери, вот это ножки!

173. Первый генерал подмигивает.

174. Второй Генерал предостерегает.

Ш-ш! Это ее высочество,

175. Объектив поднимается от ножек к лицу принцессы Амалии.

176. Лицо принцессы Амалии, которая явно не слушает, что ей говорит кавалер.

Глазами она обводит зал. (*Средний план .*)

177. Аппарат движется панорамой — стоящие придворные и дипломаты, оба генерала и офицеры — и останавливается на молодом гвардейском офицере.

178. Лицо молодого гвардейца с восхищенным взглядом. (*Крупный план .*)

179. Глаза принцессы Амалии. (*Крупный план .*)

180. Принцесса Амалия останавливается в танце.

181. Рука принцессы роняет кружевной платочек. (*Крупный план .*)

182. Платочек лежит на паркете. (*Крупный план .*)

183. Молодой гвардеец подбегает и наклоняется.

184. Рука, бережно поднимающая платочек. (*Крупный план .*)

185. Гвардеец с поклоном подает принцессе платочек.

186. Принцесса улыбается.

Ах!

187. Берет платочек. Их руки соприкоснулись.

188. Лицо очарованного гвардейца.

Ах!

189. Лицо принцессы.

Благодарю вас!

190. Принцесса подает гвардейцу руку.

191. Гвардеец низко склоняется и подносит ее руку к губам.

192. Губы гвардейца над рукой принцессы. (*Крупный план .*)

И так далее. В общем, в хорошем сценарии действие должно быть нашинковано примерно на восемьсот кадров, причем сценаристу приходится ломать себе голову над тем, чтобы кадры не повторялись, чтобы крупный план чередовался с общим, чтобы были верхний и нижний

ракурсы, наплыв, панорама и съемка с крана. А иногда сценарист из кожи лезет вон, чтобы изобрести какой-нибудь небывалый ракурс, например, вид через игольное ушко или съемка аппаратом, свободно падающим с самолета. Таковы потуги честолюбия.

Только после всех этих манипуляций первоначальный сюжет окончательно «фильмофицирован» и поступает в руки режиссера. Теперь уже его забота срочно переделать действие, диалоги, декорации, эпизоды, а главное — конец, который, по его мнению, — «типичное не то».

Интересно, что последняя сцена всегда бывает «типичное не то»: даже конец света окажется, наверное, «страшно неудачным», никуда не будет годиться, и придется его несколько раз переделывать...

Но вот наконец неотвратно близится начало съемок. Уже подобраны артисты и нанято на две недели ателье. Уже составлен график съемочных и подготовительных дней, когда строят декорации. Тут уж никак нельзя переделывать сюжет... если, разумеется, не считать переделок, необходимость которых выявилась в ходе съемок. «Это надо было сделать не так», — говорится в подобных случаях. Или: «Вот тут чего-то не хватает». И начинаются лихорадочные доделки, в которых участвуют режиссер, директор, актеры и любой, кто окажется в данный момент в буфете киностудии. В окончательном виде фильм состоит главным образом из таких доделок.

Строим

Чтобы осознать величественный смысл слова «строим», вы должны учесть, что в наши дни почти весь фильм снимается в ателье. Ведь не так-то легко тащить бог весть куда юпитеры, кабели, звуковую аппаратуру и весь многочисленный персонал от режиссера, оператора, актеров и сценариста до всяческой вспомогательной рабочей силы, которая переносит съемочные аппараты, бегают за сосисками или включает юпитеры. Кроме того, с живой природой трудно иметь дело: только, например, режиссер скажет: «Начали!» — как солнце закроется об лачком и приходится повторять сначала. Или, например, снимается сцена, в которой Ян Козина⁷ пашет родную ниву, как вдруг слышится громкий гул пропеллеров — рейсовый самолет торопится в Пльзень. Приходится выжидать, пока он пролетит, но едва режиссер снова скажет: «Начали!» — как на соседнем цементном заводе раздастся гудок на обед. В общем, с настоящей природой при съемках одни неприятности, дешевле и скорее построить в ателье лес с домиком лесничего, мельницу с рекою, старинную улочку у пражского Града, ипподром в Хухлях⁸, оживленную улицу, морской бой, вокзал с паровозами, цветущую лужайку с бабочками и белыми облачками, крыши с трубочистами и вообще все, что придет в голову. Все без исключения можно лучше и надежней соорудить в ателье. Если мы при этом вспомним, что в сносном фильме должно быть двадцать — тридцать различных мест действий, и подсчитаем, сколько времени понадобится для того, чтобы изготовить отдельные декорации для каждого, то мы будем более или менее подготовлены к внушительному зрелищу, которое представляет собой киноателье в дни перед съемкой.

Вообразите громадное строение, похожее на ангар для крупного дирижабля. Под потолком вдоль всех четырех стен тянется осветительная галерея, на которой стоят батареи юпитеров. С потолка свисают какие-то канаты, цепи, кабели. Внизу возятся человек пятьдесят — все они одновременно строгают, стучат молотками, привертывают шурупы, малюют на полотне, штукатурят и так далее. Тем временем из декорационных и столярных мастерских, со складов реквизита подвозят готовые стены, колонны, фасады домов, лестницы, решетки, деревья и другие детали, из которых состоит наш материальный мир. Все это здесь, на месте, устанавливается, подвешивается, монтируется, закрепляется, подгоняется,

⁷ Ян Козина (настоящая фамилия — Сладкий) — вождь чешского крестьянского восстания (1693); казнен в 1695 году.

⁸ Хухле — дачный поселок близ Праги.

приставляется, подкрашивается — словом, соединяется в единое целое. Не успеете вы оглянуться, как в одном углу ателье возникает деревенское кладбище, с травой и крестами, около него, допустим, малостранский дворик с галереей, за ним часть улицы (даже с мостовой), потом угол великолепного кабинета с письменным столом и телефоном, а за стеной кабинета вы видите разрез больничной палаты с простой железной койкой. Еще подальше — окно с кружевной занавеской, очевидно, девичья комнатка, за ней балюстрада старинного замка и мансарда (видимо, жилище поэта), лестница в мансарду, часть набережной с фонарем на переднем и с пражским Градом на заднем плане и вплотную к ней маленькая уютная комнатка. В кинопостановочной архитектуре главное — втиснуть в ателье как можно больше декораций, предусмотренных сценарием. Трудно себе представить, какой лабиринт комнат, улиц, дворов, коридоров, альковов, лестниц и балконов умещается в киноателье при должном усердии постановщиков и скудных ассигнованиях на фильм. Разумеется, при постановке так называемого «грандиозного фильма», «боевика», часто не жалеют ни времени, ни пространства; в таком фильме должна быть минимум одна массовая сцена, которая занимает подчас площадь в сто квадратных метров, а «интерьеры» имеют иногда целых три стены. Но это только в «грандиозных», постановочных фильмах. При съемках же среднего заурядного фильма весь ангар полон больших и маленьких театральных сцен, уголков и задних проекций, и режиссер с актерами, оператор с ассистентами, сценарист с экземпляром сценария, осветители с юпитерами, звуковики с микрофоном и кабелями, рабочие в сапогах и спецовках и разный глазающий люд переходят с одного места на другое, снимая там и здесь по эпизоду.

Правда, некоторые особенно большие декорации возводятся под открытым небом на территории киностудии. Например, средневековый город, деревенский двор с амбаром и хлевом, сельская площадь или поле битвы не поместились бы в павильоне. И. вот рядом с павильоном вырастает целый поддельный город из досок, жердей и гипса, — разумеется, только фасады, подпертые сзади стойками и досками; проводят из ателье кабели и, понося на чем свет стоит ненадежное солнце, снимают на вольном воздухе при искусственном освещении. Когда съемки закончены, средневековый город так и остается рядом с сельской усадьбой, ибо нерентабельно возиться с его разборкой. Декорации разваливаются сами собой, напоминая город после бомбежки. Вообще территория киностудии всегда завалена всяческим хламом — досками, ненужными декорациями, гипсовыми архитектурными деталями, поломанным реквизитом и т. д. Когда смотришь на эти кучи хлама, невольно думаешь, что там, наверное, похоронены и угасшие кинозвезды...

Снимаем

— Ну, начнем снимать! — произносит режиссер в белом халате.

— А это что такое? — осведомляется элегантный мужчина, заgrimированный в коричнево-красных тонах и похожий поэтому на вареную сосиску.

— Это ваш кабинет. Будем снимать в нем кадр третий и сорок первый.

— Какой раньше?

— Все равно, хотя бы третий. Вы будете сидеть за письменным столом, в дверь постучат, и вы скажете: «Войдите». Вот и все. Давайте попробуем.

Заgrimированный садится за письменный стол.

— А что мне пока делать?

— Можете писать.

— На чем? Бумаги нет.

Режиссер всплескивает руками.

— Ну на что это похоже?! Почему у пана Валноги нет бумаги? Господа, если я говорю *письменный стол*, значит, на нем должна быть *бумага*, неужели непонятно? Пан Войтишек, видели вы когда-нибудь письменный стол? Видели? А была на нем бумага? Не была? Гм... Так положите туда какую-нибудь бумагу, чтобы можно было репетировать. Итак, тихо, господа, начинаем.

В ателье раздается стук молотков. Режиссер приходит в ярость.

— Что еще там? Если я сказал — тихо, должно быть тихо. Кто стучит?

— Надо закончить декорации, — объясняет голос.

— Так пусть стучат тихо! — рывкает режиссер. — Здесь репетиция. Итак, внимание! — Он ударяет в ладоши. — Моленда стучит в дверь, Валнога поднимает голову и говорит: «Войдите». Где Моленда?

— Здесь! — слышится из угла, где другой краснокожий оживленно беседует с какой-то девицей, явно не имеющей отношения к ателье. — Что я должен делать?

— Постучать в дверь и, когда Валнога скажет: «Войдите», — войти. Все. Начинаем. Стучите!

Моленда стучит в дверь. Валнога поднимает голову...

— Стоп! — восклицает режиссер. — Стучите нежнее. Слегка и нерешительно. Повторить.

Стук. Валнога поднимает голову: «Войдите!»

— Стоп! — кричит режиссер. — Совершенно безразличным голосом: «Войдите!»

— Войдите!

— Чутьочку громче, иначе не слышно за дверьми. «Войдите!»

— Войдите!

— Нет, вот так: «Войдите!»

— Войдите!

— Это уже лучше. Еще раз, господа, постучать и...

— Войдите!

— Отлично! Дайте свет! — кричит режиссер, задрав голову к потолку. — Еще света! Больше света на Валногу. Черт побери, ну включите вон те юпитеры! И светите не на письменный стол, а на Валногу, я же сказал! За окном тоже должен быть свет. Что? Там нет юпитера? Господи, поставьте его туда и не задерживайте нас.

Проходит полчаса.

— Так как же? — кисло говорит Валнога за письменным столом. — Будем наконец снимать?

— Сейчас, сейчас!.. Поставьте туда дуговую лампу. И осветите эту сцену. Так хорошо? — спрашивает режиссер у ягодиц, торчащих из-под съемочного аппарата.

— Роскошно! — отвечают ягодицы. — Только задняя стена слишком отсвечивает.

— Меньше света на заднюю стену! — ревет режиссер. — Хорошо?

— Роскошно! — повторяют ягодицы.

— Ну, давайте микрофон и звуковую пробу.

Два человека подтаскивают какую-то виселицу на колесиках. На ней болтается небольшой предмет. Это микрофон, мерно покачивающийся над головой приунывшего Валноги.

— Тихо, пробуем звук! — кричит режиссер.

Звякает звонок в контрольной кабине, рывкает клаксон, наступает тишина. Над дверьми ателье зажигаются красные лампочки: «Не входить!»

— Стучите! — командует режиссер.

Стук. Валнога поднимает голову: «Войдите!»

— Ну, как? — кричит режиссер. Из звуковой кабины вылезает молодой человек и пожимает обоими плечами. Ага, плохо слышно. — Спустите пониже микрофоны! А вы, господа, немного погромче. Повторить.

Стук. Валнога с отвращением поднимает голову:

— Войдите! — Как теперь?

Молодой человек в кабине пожимает лишь одним плечом, что означает — сносно.

— Значит, можно начинать! — облегченно вздыхает режиссер. — Снимаем! Все лишние отойти! Тихо!

Ягодицы у аппарата принимают озабоченное выражение. Звякает звонок, рывкает клаксон — и воцаряется полная тишина.

Стремглав выбегает юноша в свитере, становится перед Валногой, вытягивает перед собой черную дощечку с крупной цифрой «27», выкрикивает громко: «Двадцать семь!» — хлопает большой полосатой хлопущкой и так же стремительно исчезает. Слышно лишь гудение аппарата.

— Стучите! — говорит режиссер.

Моленда нежно и стыдливо стучится. Валнога поднимает голову: «Войдите!» Аппарат гудит.

— Стоп! — кричит режиссер. — Еще раз. После стука — секунда паузы. И постучать надо более неуверенно. Поехали. Тихо!

Звучит клаксон, и снова выскакивает юноша с дощечкой и полосатой хлопушкой.

— Стучите!

Валнога поднимает голову:

— Войдите!

Аппарат гудит, Моленда входит.

— Стоп! — кричит режиссер. — Проклятье! Чтоб вам пусто было! Кто там топал сзади?

Начинается небольшой скандал.

Тем временем мы можем незаметно рассмотреть присутствующих. Нервный мужчина, который все время кричит, нам уже знаком, — это режиссер. Его можно узнать по халату, а также по тому, что он единственный имеет право курить в ателье. Около него всегда вертятся один или два молодых человека в свитерах — это помощники режиссера, или «помрежи». На их обязанности лежит забота о том, чтобы исполнялись все указания режиссера, чтобы актеры и весь необходимый реквизит вовремя были на своих местах и чтобы сами они оказывались под рукой, когда что-нибудь не ладится и необходим «громоотвод».

Тут же стоит курьер, которому доверены менее ответственные задачи, — например, носить за режиссером кресло или бутылку вермута. Эти люди составляют штаб режиссера; в него еще входит так называемый «телефонист», то есть лицо, которое непрерывно откликается на телефонные звонки:

— Господин режиссер сейчас не может подойти... да, да, сударыня, я ему обязательно передам...

И так далее. Ибо, как известно, человека зовут к телефону особенно часто, когда у Него нет ни минуты времени.

Человек, который сидит или стоит в разных позах за аппаратом, сунув в него голову, это оператор, или «камерамэн».

Оператор — вполне заслуженное название, ибо у него должна быть твердая рука, верный глаз и быстрота действий. Как и его видные собратья в хирургии, Кукула⁹ и Едличка¹⁰, он окружен ассистентами. Оператор должен уметь снимать в любой позе: лежа на животе, стоя на коленях, сидя в специальной тележке или возносясь к небу на подъемном кране. Прильнув глазами к аппарату и обратив к окружающим заднюю часть тела, он покрякивает, чтобы Валнога немного повернулся, а Моленда отступил на десять сантиметров в глубину.

— Так, роскошно, а теперь побольше света на Моленду. Отлично, и поставьте туда еще один рефлектор. Роскошно, грандиозно, теперь можно крутить.

И с подлинным энтузиазмом он «накручивает» восемьсот различных кадров, не имея ни малейшего представления о сюжете фильма. Его дело — «роскошно накрутить» хорошо освещенные кадры, о чем идет речь в фильме — это ерунда и суета сует. Кадры — вот смысл жизни.

Внушительнее всего оператор выглядит, когда, взгромоздившись со своим аппаратом на тележку, он снимает наплыв: тележка надвигается, а оператор твердо и неумолимо целится своим объективом в актера, напоминая пулеметчика в атакующем танке.

Косвенно в ведение оператора входит и осветительный парк. Этот парк, расположенный частично вокруг места съемки и частично наверху, на галерее, состоит из юпитеров разной величины и типа. Маленькие нежно называют «малышки» или «крошки», те, что побольше, —

⁹ *Кукула* Отакар (1867—1925) — видный чешский хирург, профессор медицинского факультета Карлова университета.

¹⁰ *Едличка* Рудольф (1869—1926) — профессор послеоперационной патологии и терапии медицинского факультета Карлова университета.

«маули», а большие коротковольные гаубицы, которые льют голубые потоки света, называют «угольки». Когда-то пользовались и снятыми с вооружения армейскими прожекторами, их прозвали «гайда». Кроме них, существует еще так называемый «спот-лайт» (spot-light), дающий концентрированный свет, «параболическое зеркало», или «параболичка», затем «панхром», то есть продолговатый рефлектор полуваттного света, напоминающий театральный софит, и другие достижения осветительной техники, обслуживаемые электриками в синих комбинезонах. Когда режиссер крикнет им:

— Алло, дайте открытый эффект, — это значит, что будет сниматься ночной эпизод. Если же:

— Чтоб засияло, как во Флориде! — значит, действие происходит в лучезарный день.

Если следует осветить всю сцену, говорят, что надо туда «напрудить» света, если же освещен должен быть только актер, на него надо «брызнуть».

— Напрудите побольше света, а на Валногу брызните «крошкой». И поставьте там негра, чтобы свет не падал куда не надо! Готово?

«Негр» — это затемняющая ширмочка, или экран.

— Вот та стена сзади отсвечивает, — кричит «камерамэн».

— Наклоните побольше юпитер! — распоряжается режиссер. — Теперь хорошо?

— Роскошно! — откликается оператор, чуть ли не дрожа от удовольствия.

— Внимание, — возглашает режиссер. — Пробуем звук.

Это уже специальность человека, сидящего сзади в передвижной контрольно-звуковой кабине, которую также называют «бокс», или «будка», а самого специалиста именуют «звуковик», «звукометчик» или «звукочародей». Перед ним щиток с разными сигнальными лампочками, рычажками и регуляторами, которые усиливают, ослабляют или комбинируют звук. «Звуковик» прежде всего подает сигнал тишины. Как только прогудит его клаксон, закрываются все двери, и над ними загораются красные «стоп-лампы». В павильоне воцаряется тишина, нарушаемая разве тем, что кто-нибудь переступит с ноги на ногу и получит за это нагоняй. Происходит проба звука, при которой «звуковик» в своей кабине ловит звук, вертит рычажки и качает головой, если дело не идет на лад.

«Слишком слабо». Или «слишком громко». Или еще, как говорят, «слишком много крика». Надо усилить, или ослабить, или что-то сделать с микрофоном, который болтается на передвижной «виселице», над головой актеров. У «виселицы» стоят ассистенты и подтягивают микрофон за шнуры, чтобы он всегда был повернут к говорящему актеру.

Из микрофона звук сперва идет в контрольнозвуковую кабину и только оттуда в звуковую лабораторию, где он в различных аппаратах усиливается, улавливается фотоэлементом и записывается на звуковую дорожку. Кроме того, там еще что-то делают с помощью нитробензола и других загадочных сил природы, но этого я уже никак не могу уразуметь, хотя, изобразив на лице живейший интерес и полное понимание, неоднократно говорил; «Ага!»

Зато мне стало ясно, для чего в начале съемки каждого кадра выскакивает молодой человек в свитере, показывает табличку с цифрой, выкрикивает эту цифру и громко хлопает хлопушкой. Это нужно для того, чтобы зафиксировать номер кадра и место, где следует склеить звуковую ленту с оптической: для этого и служит удар хлопушки.

Далее присутствует здесь дама, обычно в халате, которая попеременно, хотя и без особого интереса, поглядывает то на сцену, то в сценарий: это сценариус, на ней лежит обязанность вычеркивать снятый кадр и отмечать, что на Валноге были брюки в полоску, а на Моленде — мягкая шляпа. Иначе в соседнем кадре, который будет сниматься, быть может, через неделю, Валнога, чего доброго, появится в брюках-гольф, а Моленда в котелке, что нарушило бы связность действия.

Теперь взглянем на актеров, снимающихся в картине. Их можно узнать или по костюмам, или по ужасающей гримировке: лица у них красные, губы фиолетовые, глаза подведены до невозможности. Большую часть времени они, собравшись в кружок, проводят в болтовне о рыбной ловле, гриппе и вообще о самых прозаических вещах.

Недалеко от них можно заметить человека с деревянной шкатулкой, он иногда подбегает и поправляет у Валноги усы или отлепившуюся бровь. Что касается статистов, то их лица не гримируются и сохраняют естественное выражение хронической меланхолии. Они обычно

стоят кучками, терпеливо ожидая, когда придет их очередь промелькнуть в какой-нибудь уличной сцене.

Кроме того, в павильоне в разгар работы толкнутся еще актеры из фильма, что снимается рядом, ротозеи, привлеченные надписью: «Посторонним вход воспрещается», различный подсобный персонал, поклонники и поклонницы и прочая публика обоего пола, которая, спотыкаясь о кабели, бродит среди декорации, скрипит половицами и чешет язык. В целом день съемки является наглядной иллюстрацией того, как мало в этом мире работы у большинства людей.

Когда снимают под открытым небом, народу бывает гораздо меньше, — вероятно, потому, что нечем скрипеть. Такие съемки происходят обычно в сырой осенний день. На заднем плане виден рассыпающийся средневековый город и бутафорская деревня. Кругом груды досок и гипсовых обломков. Среди этого хаоса ежатся от холода актеры, режиссер со своим штабом, дама-сценарист и еще несколько человек: они ждут, пока осветители с помощью юпитеров соорудят «ясный летний день». В нескольких сотнях метров от них ждет «звуковик» в своей передвижной кабине.

— Начали! — говорит наконец режиссер. Но приходится подождать, пока в мутном небе пролетит самолет, провожаемый укоризненными взглядами присутствующих. Потом надо подождать, пока кто-нибудь прогонит мальчишек, затеявших за соседним забором игру в футбол. Потом надо подождать, пока немного стихнет ветер. После этого посиневшие, съездившиеся актеры сбрасывают наконец свои пальто и, дрожа от холода, произносят полдюжины слов. К сожалению, съемку приходится повторить, потому что как раз в этот момент с грохотом обрушилась часть «средневекового города».

А наблюдавший все это прохожий поглубже засунет руки в карманы и с тихой грустью подумает о том, как тщетны и преходящи все дела человеческие.

В общем, как я уже сказал, гораздо лучше снимать в ателье. А уж если в картине обязательно должна быть натура, то ее снимают без актеров, в виде задней проекции. Видовой фильм демонстрируется на экране, находящемся среди других декораций, и играющие перед ним актеры «плывут в лодке» или «мчатся в авто» на фоне убегающего пейзажа (этой самой задней проекции). В лучшем случае ставится еще вентилятор, чтобы не был забыт и «натуральный ветерок».

— Так, — говорит режиссер. — Поехали!

Как же все-таки делается фильм?

Если даже отвлечься от всей техники съемки, мы с удивлением увидим, что фильм делается совсем не так, как представляет себе зритель. Зритель, например, думает, что актеры кино играют какое-то действие. Это одно из главных кинозаблуждений: на самом деле актеры играют только отдельные кадры, причем в произвольном порядке. Связное действие проявляется только под конец, при монтаже. Киноактер — не носитель действия, он лишь носитель типа. Носитель действия — режиссер. Киноактеры не произносят диалогов, а лишь отрывки, которые потом будут склеены в одно целое. Актеру редко приходится сказать больше одной фразы на протяжении одного кадра. Он никогда не может вжиться в роль, но лишь в тип, который надо пронести через несколько десятков или сотен отрывочных, не согласованных между собой сцен, каждая продолжительностью от полминуты до минуты. Игра киноактера — это цветные камешки, из которых потом режиссер складывает мозаику. — Теперь, мадемуазель, вы должны вспыхнуть и сказать: «Нет, никогда!» — распоряжается режиссер.

И актриса вспыхивает и восклицает: «Нет, никогда!»

— Стоп! — говорит режиссер. — Отлично. Теперь дадим свет и начнем.

Через полчаса кадр отснят.

— А теперь, мадемуазель, молча заплачьте, — требует режиссер.

И мадемуазель молча плачет.

— Стоп! — говорит режиссер. — Дайте свет, и начали.

— Сто двадцать семь! — кричит юноша в свитере и хлопает хлопашкой перед самым

носом у мадемуазель. Она молча плачет, и аппарат гудит.

— Стоп! — восклицает режиссер. — Хорошо!

И съемка продолжается. Может быть, сейчас будет сниматься сцена, в которой мадемуазель впервые увидит того, по ком она в кадре сто двадцать семь молча плакала.

— Сегодня дело шло отлично, — радуется режиссер, когда к вечеру его, изнемогающего от усталости, едва не выносят на носилках из павильона. — Накрутили двадцать кадров!

А эти двадцать кадров на экране промелькнут за десять минут, да еще зачастую большинство из них выбросят при монтаже. Такая уж это работа.

Поэтому расстаньтесь с иллюзией, будто обожаемая вами кинозвезда как-нибудь переживала те поцелуи, слезы и пылкие взгляды, которыми она пленяет вас на экране. Куда там! Это были лишь номера кадров. Впрочем, если вы не хотите отказаться от иллюзий — тоже хорошо; зачем, в самом деле, смотреть на кино более критически, чем на многие другие человеческие поступки?

В мастерских и лабораториях

В кинематографии все еще много технически несовершенного, примитивного. Например, актеры играют, так сказать, «вручную», кустарно. Все еще не изобретена машина, которая сыграла бы скорее и экономнее. Но, видимо, придет и это.

Пока же то, что сыграно и отснято «вручную», попадает в великолепные и совершенные машины.

В них вставляется катушка отснятой пленки, и машина автоматически проявляет, фиксирует и копирует. Потом пленка опять попадает в человеческие руки — к техническому контролеру. Слишком светлые или слишком темные копии помечаются и вставляются в другую машину, которая сама исправляет их. Потом склеиваются оптическая и звуковая ленты. Потом пленка лакируется, и я не знаю, что еще. Короче говоря, все делается тихими и изящными машинами в светлых стеклянных лабораториях, слегка пахнущих химикалиями, и чистых, как операционная в клинике. Здесь неторопливо двигаются люди в белых халатах и нитяных перчатках, нежными движениями рук сматывая и разматывая блестящие киноленты. Говорю вам: лаборатория, где обрабатывается фильм, — настоящее чудо техники по сравнению со съемочным павильоном. Что поделаешь, человеческий труд, видно, во все века неизбежно бывает немного сумбурным и драматически напряженным, связан со спешкой, криком, шумом, потом лица и скрежетом зубовым...

Из лаборатории фильм выходит еще не готовым. На рулонах кадры в том порядке, как их снимали, с пятого на десятое. Фильм надо прежде всего просмотреть в демонстрационном зале, где он впервые появляется на экране и выглядит примерно так,

На экран вылетает юноша в свитере, выставляет табличку с номером «27», кричит:

— Двадцать семь! — хлопает хлопушкой и исчезает. Валнога сидит у письменного стола и пишет. Слышен стук. Валнога поднимает голову:

— Войдите!..

— Стоп! — звучит голос режиссера. — Повторить! После стука должна быть секундная пауза...

Снова выскакивает юноша с табличкой, кричит:

— Двадцать семь! — и хлопает хлопушкой. За письменным столом сидит Валнога и пишет. Слышен стук.

— Войдите!..

— Стоп! — орет режиссер. — Проклятье! Чтоб вам пусто было. Кто там топал сзади?.. Какая скотина...

Затем выскакивает юноша с табличкой, ревет:

— Сто восемьдесят пять! — и хлопает хлопушкой. Крупным планом показывается голова мадемуазель Мириам Неколь.

— Нет, никогда! — восклицает голова.

— Роскошно!

Юноша с табличкой кричит:

— Сто девяносто семь! — и хлопает. Снова голова мадемуазель Мириам Неколь.

— Плакать! — слышен голос режиссера.

Из глаз мадемуазель Мириам вытекает крупная слеза.

— Стоп! Отлично!

— Стоп! — кричит режиссер в просмотровом зале. — Этот кадр несинхронный.

Переснять, Дальше!

И бежит кадр за кадром, с табличками, выкриками и хлопушками. Иногда лента синхронна, но слишком бледная, иногда так страшна, что ее называют «зарезанная», иногда на ней случайно виден микрофон или юпитер, и такие куски, разумеется, нужно выбросить. Некоторые кадры — немые, они будут озвучены позднее, это называется постсинхронизация. Короче говоря, это и есть те самые камешки, из которых сначала начерно, а потом начисто будет монтироваться фильм, где кадры соединены между собой с помощью различных приемов — диафрагмой, наплывом, затемнением и так далее. Только теперь будет окончательно складываться фильм. С ножницами и клеем в руках монтажеры создадут, в общем, связное действие, и когда фильм станет наконец вполне вразумительным, режиссер придет к мрачному выводу: — Ну вот, теперь надо сократить его на двадцать пять минут.

А потом еще появится продюсер и предложит опустить некоторые диалоги — это, мол, публике неинтересно.

Наконец, цензура потребует вырезать сцену, где Мо-ленда душит бедняжку Мириам Неколь.

И когда все оставшееся снова склеено и приведено в порядок — *грандиознейший боевик сезона* окончательно готов.

Премьера

Так уж повелось в мире кино — каждый фильм, который сейчас снимается на студии, считается лучшим в сезоне. Поэтому пока Альфафильм снимает свою картину и ее директор едва не лопаются от гордости, директора Бетафильма и Гаммафильма заметно желтеют и удрученно бормочут что-то вроде: «Еще посмотрим», «цыплят по осени считают» и т. д. Альфафильм тем временем повсюду рекламирует «наш новый боевик, обещающий быть непревзойденным шедевром сезона», и в изобилии рассылает во все газеты заманчивые снимки, интервью и хронику работы над фильмом. Рекламируются, разумеется, только кинозвезды; директора кинокомпаний и финансисты из врожденной скромности уклоняются от популярности.

Согласно неписаным законам, ни один директор кинокомпаний не переступит порога киностудии, пока там снимается фильм другой компании. Он только, пожимая плечами, внимает слухам о том, какая это будет замечательная картина или какой несусветный бред. Однако скоро и на его улице будет праздник: торжественный, нетерпеливо ожидаемый день премьеры.

И вот он настал. Наконец-то разыгрывается на экране все то, что стоило таких трудов стольким людям — от автора до юноши с хлопушкой, от осветителей до заведующего рекламой. Сидящий за письменным столом Вал-нога поднимает голову, Мириам Неколь вспыхивает и восклицает: «Нет, никогда!» — все связно, все гладко, все идет как по маслу.

И вот он наконец, долгожданный момент, когда директор Бетафильма наклоняется к директору Гаммафильма и шепчет:

— Провал, а?

— Провал!..