

Фрэнсис Форд Коппола
Живое кино: Секреты, техники, приемы



Текст предоставлен правообладателем
«Живое кино: Секреты, техники, приемы / Фрэнсис Форд Коппола»: Альпина
Публишер; Москва; 2018
ISBN 978-5-9614-0890-4

Аннотация

«С начала 1990-х гг. кино перешло от фото-химико-механических носителей к электронно-цифровым. Казалось, эта революция случилась в одно мгновение, но на самом деле перемены подступали маленькими шажками: все началось со звука, затем перекинулось на монтаж, потом в съемочном процессе задействовали цифровые камеры, и наконец кинотеатры стали демонстрировать цифровые копии фильмов. Сейчас весь кинематограф уже почти полностью цифровой. И все же любовь и уважение к пленочным киношедеврам, от творений эры немого кино до первых звуковых картин и далее, включая работы выдающихся мастеров со всего земного шара, побуждают нас в подражание лентам прошлого создавать такие цифровые фильмы, которые не слишком далеко от них ушли.

Многие молодые режиссеры отказываются расставаться с пленкой, не осознавая, что сама пленка уже давно их покинула. Персонал фабрики Eastman Kodak в Рочестере, штат Нью-Йорк, где раньше трудилось более 3500 работников, теперь сократился до 350 человек – этого достаточно, чтобы обеспечить пленкой тех немногочисленных режиссеров (в их числе и мою дочь Софию), которые предпочитают работать по старинке. Это настойчивое стремление использовать пленку трогательно и вполне понятно. Пленочное кино и его традиции по-прежнему нам дороги. Даже среди фотографов до сих пор есть такие, которые сами делают стеклянные пластинки и покрывают их эмульсией с галоидом серебра, потому что снимки тогда получаются необыкновенно красивые. Не сомневаюсь, что в будущем всегда найдутся какие-нибудь страстные натуры, которые попытаются воссоздать фотохимическую кинопленку после того, как ее уже окончательно снимут с производства. И все же мы поставлены перед неоспоримым фактом: сейчас кино преимущественно создается на электронно-цифровых носителях...»

Фрэнсис Форд Коппола Живое кино: Секреты, техники, приемы

ФРЭНСИС ФОРД КОППОЛА

СЕКРЕТЫ, ТЕХНИКИ, ПРИЕМЫ

ЖИВОЕ КИНО



альпина
ПАБЛИШЕР

Москва
2018

Редакция благодарит сотрудников Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения – звукорежиссера Киселёва Сергея Львовича и заведующего кафедрой операторского мастерства Волкова Николая Васильевича за помощь в подготовке книги

Переводчик *Ксения Артамонова*
Научный редактор *Маргарита Капрелова*
Редактор *Ирина Беличева*
Главный редактор *С. Турко*
Руководитель проекта *Л. Разживайкина*
Корректоры *Е. Аксёнова, М. Смирнова*
Компьютерная верстка *К. Свищёв*

Copyright © 2017 by Giostyle LLC

© Издание на русском языке, перевод, оформление. ООО «Альпина Паблишер», 2018

Все права защищены. Данная электронная книга предназначена исключительно для частного использования в личных (некоммерческих) целях. Электронная книга, ее части, фрагменты и элементы, включая текст, изображения и иное, не подлежат копированию и любому другому использованию без разрешения правообладателя. В частности, запрещено такое использование, в результате которого электронная книга, ее часть, фрагмент или элемент станут доступными ограниченному или неопределенному кругу лиц, в том числе посредством сети интернет, независимо от того, будет предоставляться доступ за плату или безвозмездно.

Копирование, воспроизведение и иное использование электронной книги, ее частей, фрагментов и элементов, выходящее за пределы частного использования в личных (некоммерческих) целях, без согласия правообладателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.

* * *

Джону Франкенхаймеру, пионеру и первопроходцу

Предисловие

Почему я решил написать эту книгу

С начала 1990-х гг. кино перешло от фото-химико-механических носителей к электронно-цифровым. Казалось, эта революция случилась в одно мгновение, но на самом деле перемены подступали маленькими шажками: все началось со звука, затем перекинулось на монтаж, потом в съемочном процессе задействовали цифровые камеры, и наконец кинотеатры стали демонстрировать цифровые копии фильмов. Сейчас весь кинематограф уже почти полностью цифровой. И все же любовь и уважение к пленочным киношедеврам, от творений эры немого кино до первых звуковых картин и далее, включая работы выдающихся мастеров со всего земного шара, побуждают нас в подражание лентам прошлого создавать такие цифровые фильмы, которые не слишком далеко от них ушли.

Многие молодые режиссеры отказываются расставаться с пленкой, не осознавая, что сама пленка уже давно их покинула. Персонал фабрики Eastman Kodak в Рочестере, штат Нью-Йорк, где раньше трудилось более 3500 работников, теперь сократился до 350 человек – этого достаточно, чтобы обеспечить пленкой тех немногочисленных режиссеров (в их числе и мою дочь Софию), которые предпочитают работать по старинке. Это настойчивое стремление использовать пленку трогательно и вполне понятно. Пленочное кино и его традиции по-прежнему нам дороги. Даже среди фотографов до сих пор есть такие, которые сами делают стеклянные пластинки и покрывают их эмульсией с галоидом серебра, потому что снимки тогда получаются необыкновенно красивые. Не сомневаюсь, что в будущем всегда найдутся какие-нибудь страстные натуры, которые попытаются воссоздать фотохимическую кинопленку после того, как ее уже окончательно снимут с производства. И все же мы поставлены перед неоспоримым фактом: сейчас кино преимущественно создается на электронно-цифровых носителях.

Я не сомневаюсь, что при всем нашем благоговении перед всеми теми великими фильмами, которые были сняты в свое время на пленку, эта перемена окажет глубокое воздействие на самую суть кинематографа и поведет нас в новых направлениях. Какими же

будут эти новые направления?

Кино в современном цифровом мире может создаваться режиссерами, сотрудничающими друг с другом через интернет, использующими игровые пульта, джойстики, клавиатуру и сенсорный экран – все то, что приспособлено для онлайн-игр. Они могут объединиться для игры, невзирая на географические границы, и, возможно, даже провести ее на глазах у обширной аудитории в зрительных залах. Они могут затеять ролевую игру, в которой каждый из них отвечает за отдельный персонаж и одновременно помогает создавать те конкретные миры, где разворачивается действие. Виртуальная реальность с ее восприятием с точки зрения главного героя способна породить новые форматы, а сами фильмы теперь могут возникать в режиме реального времени прямо на экранах кинотеатров, общественных центров и домашних телевизоров по всему миру. В конце концов среди творцов «авторского кино» может появиться тот, кто сумеет использовать этот формат для создания искусства высочайшего уровня, чего-то такого, о чем я пока даже и помыслить не могу.

Конечно, прямые трансляции вошли в нашу жизнь с тех самых пор, как было изобретено само телевидение; более того, до 1950-х гг. прямые эфиры составляли основную долю вещания, потому как технологии видеозаписи развились позже. Но об интересующем меня предмете – «живом кино» – заговорили лишь во втором десятилетии XXI в. И цель этой книги не предаваться ностальгии, будь то по прямым эфирам на телевидении или по первым шагам кинематографа, а исследовать этот новый формат, разобраться, чем он отличается от других творческих средств выражения и какие требования нам предъявляет, в чем заключаются его преимущества и в особенности как можно использовать «живое кино» и как научиться его снимать.

Уже по определению этот новый формат – *кино*, а не телепостановка: то есть происходящее на экране должно восприниматься как кинофильм, но не терять остроты «живого» представления. Задумавшись над всеми этими условиями, я захотел вникнуть в суть дела глубже: не просто рассуждать о том, каким могло бы быть «живое кино», а попытаться его создать. Поэтому, чтобы проверить свою концепцию на практике, я провел две экспериментальные мастерские: одну на базе Общественного колледжа Оклахома-Сити (ОКОС) в 2015 г., а другую годом позже в Школе театра, кино и телевидения при Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе. Обе мастерские многому меня научили (записи из дневника, который я вел в Оклахоме, вы найдете в приложении), и, насытившись новой информацией, которую еще не до конца успел переварить, я решил обобщить свои открытия в виде книги, предназначенной для широкого круга читателей. Эта книга сейчас перед вами.

То, что вам предстоит прочитать, – это своего рода инструкция, практическое руководство по всем тем затруднительным вопросам, с которыми столкнется всякий, кто задумает снять «живое кино»: начиная с важнейшей проблемы подбора актеров и проведения с ними репетиций и заканчивая нюансами использования продвинутых технологий, изначально разработанных для трансляций спортивных мероприятий. Конечно, я мечтаю однажды создать большой «живой» фильм по собственному сценарию, но если по ряду причин это не получится, то все же надеюсь: те, кто придет после меня, прочитают мой отчет об открытиях, сделанных во время работы в мастерских, и используют его для развития этой новой формы искусства.

Моя личная преамбула

Я родился в 1939 г. и, отличаясь склонностью к точным наукам, еще ребенком был заинтригован и обворожен новым чудом моего времени – телевидением. Мой отец, музыкант, воспитанный на классической музыке, первая флейта Симфонического оркестра Нью-Йоркского радио (NBC) под управлением Тосканини, тоже был очарован этой новинкой. Он был сыном слесаря-инструментальщика, большого мастера своего дела,

который придумал и собрал «Вайтафон» – устройство, позволявшее озвучивать фильмы. С самых ранних лет я помню, что отец все время приносил домой новейшую технику, купленную в каком-нибудь из магазинов нью-йоркского «Рэдио-Роу»: станок для записи грампластинок от компании Presto, проволочный, а затем ленточный магнитофон и, наконец, первый телевизор. Мне было семь лет – идеальный возраст, чтобы опробовать такие штуковины, – поэтому, когда в нашем доме на Лонг-Айленде появился этот агрегат от Motorola с маленьким экранчиком, я словно очутился в раю.

Правда, в 1946 г. и программ-то еще толком никаких не было, так что я часами смотрел на геометрический узор тестовой картинки и ждал, когда же что-нибудь начнется. Помню, какими были самые первые передачи. Хауди-Дуди¹ выглядел совсем не так, как более поздняя знаменитая марионетка: тогда он был долговязым светловолосым пареньком с лицом, замотанным бинтами, потому что, как пояснялось, баллотировался в президенты и перенес пластическую операцию. Конечно, мы, дети, и не подозревали, что тогда велась тяжба об авторских правах: создатель марионетки отказался передать студии права на свой персонаж, и поэтому нужно было представить публике новый, теперь уже принадлежащий им дизайн героя. Что еще показывали в ту пору? Из Нью-Джерси по 13-му каналу транслировались некоторые ковбойские фильмы студии Allied Artists, а компания DuMont Television Network делала для 5-го канала сериалы, включая «Капитана Видео и его видеореинджеров». В возрасте девяти лет я переболел полиомиелитом и долгое время был прикован к постели. Я стал узником своей комнаты, и центральное место в моей жизни заняли телепередачи, а помимо них – несколько кукол-марионеток, магнитофон и игрушечный 16-миллиметровый кинопроектор. Целый год я не видел никаких других детей, кроме своих брата и сестры. С радостью и тоской я смотрел «Детский час Хорна и Хардгарта», где выступали талантливые ребяташки, танцевали и пели самые красивые девочки в мире.

И позже, когда я подрос и снова начал ходить, я не утратил интереса к голубому экрану. К 15 годам, обольщенный дивным «золотым веком» телевидения, я начал подумывать, что и сам могу писать пьесы. Это был период, знаменитый своими прямыми эфирами телевизионных драматических постановок – вроде циклов «Телевизионный театр Филко»² или «Театр 90», где ставились оригинальные пьесы таких молодых драматургов, как Род Серлинг и Пэдди Чаефски, под руководством таких молодых режиссеров, как Артур Пенн, Сидни Люмет и Джон Франкенхаймер. Великолепные, амбициозные работы, например «Марти», «Дни вина и роз» и «Реквием по тяжеловесу», с участием настоящих звезд: Эрнеста Боргнайна, Джека Пэланса, Пайпер Лори и Клорис Личмен – были показаны в прямом эфире в те дни, когда еще не существовало видеозаписи (многие из упомянутых телепесей вскоре были пересняты как фильмы). Даже будучи подростком, я видел, что некоторые из этих впечатляющих постановок похожи на фильмы по своему стилю, использованию сильных кадров и кинематографических средств выразительности; и, без сомнения, лучшими из них были работы Джона Франкенхаймера, который позже стал успешным кинорежиссером и снял много отличных фильмов. Я бы сказал, что мое представление о «живом кино» зародилось именно тогда, когда я смотрел прямые трансляции постановок Франкенхаймера, и кое-что из тех впечатлений я сохранил и по сей день.

¹ Кукольный персонаж, герой основанной Э. Роджером Мьюиром одноименной детской телепрограммы, выходившей на телеканале NBC с 27 декабря 1947 г. по 24 сентября 1960 г. – *Примеч. научн. ред.*

² Американская телевизионная антология, выходившая на канале NBC с 1948 по 1956 г. (всего 8 сезонов) под руководством телевизионного продюсера и режиссера Фреда Коу и финансовой поддержке компании Philco (Филко), известного американского бренда по производству радиоприемников, а затем и телевизоров. Коу также продюсировал телевизионный драматический цикл «Театр 90» на канале CBS с 1957 по 1959 г. – *Примеч. научн. ред.*

Надеюсь, что в этой книге мне удастся изложить идею «живого кино» и исследовать его технику, а также вероятные преимущества и возможные пределы. Я пишу ее с точки зрения человека, который вырос на «живом телевидении», в молодости попробовал себя в театре и всю жизнь проработал сценаристом, продюсером и кинорежиссером. Я давно мечтал использовать все эти свои навыки разом – в некоторой форме «живого кино». Технологии продолжают меняться, предлагая новые ответы на вопросы «Для чего требуется иной формат?» и «Зачем нужно отказываться от контроля над съемочным процессом?».

Чем «живое кино» отличается от театра, телевидения и кинематографа в его привычном виде? Многие из того, о чем я рассуждаю в этой книге, стало плодом моих собственных напряженных размышлений и личных наблюдений. Все это происходило в процессе работы двух экспериментальных мастерских, где были задействованы отдельные части моего пока не законченного труда, довольно объемного сценария под названием «Темное электровидение».

Глава 1

Практическое подтверждение концепции

После нескольких стандартных чток моего сценария актерами я решил, что надо перейти на другой уровень и устроить нечто вроде театрализованных чток. Этот замысел перерос в попытки поставить части истории, которая должна будет транслироваться в прямом эфире на экранах нескольких специально выбранных для этого кинотеатров. Когда я задумал провести мастерскую для исследования возможностей «живого кино», то изначально моя идея заключалась в том, чтобы найти такое место, где актеры репертуарных театров всегда находились бы в зоне доступа и могли тут же «попробовать» какие-то страницы моего сценария, возможно, в минимальных декорациях. Но вскоре я выяснил, что актеры репертуарных театров и без того страшно заняты и буквально разрываются на части. Я подумывал отправиться в Остин, штат Техас, где мог бы проверить свои идеи на практике в более или менее спокойной обстановке. Но на местной студии шли съемки, и большинство объектов уже было зарезервировано. Тогда я вспомнил об Общественном колледже Оклахома-Сити, где преподавал мой давний друг и коллега Грей Фредериксон. Грей раньше просил меня выступить там, чтобы помочь собрать деньги на открытие нового факультета. И тут у меня появилась идея провести серию мастер-классов, во время которых мы могли бы попробовать поставить где-то около 50 страниц моего сценария с участием местных актеров из репертуарного театра Оклахома-Сити.

Вооружившись этим планом, 10 апреля 2015 г. я приехал в Оклахома-Сити. Провел предварительный кастинг и набрал труппу из местных актеров, а также включил в нее нескольких человек из соседнего Далласа. Я взял в съемочную группу на разные позиции около 70 студентов колледжа, после чего уехал из Оклахомы. А затем, вновь вернувшись в мае, шесть недель проработал с ними над этим проектом: мы отрепетировали материал, поэкспериментировали с площадками и камерами и наконец провели трансляцию «живого» выступления на экранах нескольких частных проекционных залов. За это время я узнал столько нового, что примерно год спустя захотел устроить вторую мастерскую, чтобы дополнить свой опыт. Теперь меня волновали уже новые вопросы. Вот некоторые из них.

1. Могу ли я ввести в сцены, снятые в течение одного дня, большое число массовки в костюмах, добавив их к основным актерам и используя видеосервер EVS? (Я буду часто упоминать устройство EVS, которое на сленге также называется «Элвис», – это восхитительное приспособление для замедленного повтора снимаемого живьем материала.)

2. Могу ли я создать в кадре фон при помощи легких сценических панелей и реквизита, а не выстроенных декораций, как это обычно делается?

3. Могу ли я вставить в сцены, сыгранные на неаполитанском диалекте итальянского языка, динамичные и экспрессивные субтитры, которые появлялись бы в разных частях экрана и были набраны шрифтами разного размера?

4. Могу ли я закончить постановку зрелищным трюком, исполненным вживую?

5. Могу ли я плавно переключаться с прямой трансляции на кадры, снятые ранее и записанные при помощи EVS?

Я знал, что если найду ответы на эти вопросы, то мою вторую экспериментальную мастерскую можно будет считать успешной и стоящей всех тех сил и средств, вложения которых она потребует.

Базовая единица

Как правило, в любой художественной дисциплине имеется базовая единица, которая лежит в основе всего произведения. В художественной прозе – как, впрочем, в любом тексте, от публицистической статьи до романа, – такой базовой единицей является предложение. Если ты придумал отличное предложение, за ним следуют другие и все вместе они складываются в отличный абзац, а за ним идут еще абзацы и образуют отличную главу, то дальше у тебя может получиться отличная книга. В ходе своей мастерской в Калифорнийском университете я выяснил, что, как и в традиционном кинематографе, в «живом кино» базовой единицей является кадр. Кадры рассказывают историю. Эра немного кино научила нас тому, что кадр может быть маленьким компонентом в цепочке других кадров, которые потом перераспределяются для создания интересной последовательности. А еще кадр может быть долгим, сложным и многозначительным, как в фильмах Ясудзиро Одзу; хотя существует наряду с этим и совершенно противоположный подход – вспомним, например, Макса Офюльса с его размашистыми движениями камеры.

«Кадр может быть одним словом, но лучше, когда он составляет целое предложение». Долгие годы я делал записи под общим заглавием «Заметки Ф. К. о сюжете и персонажах» и прикалывал их на доску над своим рабочим столом. Вот некоторые из этих записей.

1. Характер выявляется в поведении.
2. История может быть передана посредством уникальных моментов взаимодействия между основными персонажами.
3. Памятный момент часто протекает в молчании.
4. Что-то постоянно должно происходить.
5. Эмоция. Страсть. Удивление. Трепет.
6. Кадр может быть одним словом, но лучше, когда он составляет целое предложение.
7. Публика стремится сопереживать героям и хочет, чтобы чувство сопричастности нарастало.
8. Избегай клише, всего предсказуемого.
9. Зрители хотят, чтобы освещались и пояснялись их собственные характеры, истории их жизни.

Когда я недавно беседовал по телефону со своей дочерью Софией, она сказала, что у нее на доске приколот тот же самый список, и поинтересовалась, что подразумевается под «Кадр может быть одним словом, но лучше, когда он составляет целое предложение»? Пытаясь сообразить, что тогда имел в виду, я напомнил ей (а заодно и себе) о двух противоположных полюсах в понимании «кадра», которые представлены в фильмах Офюльса и Одзу. Карьера режиссера и сценариста Ясудзиро Одзу (1903–1963), всю жизнь проработавшего в японском кинематографе, была долгой. Он постепенно перешел от комедий к серьезным фильмам, однако всегда сохранял свой собственный уникальный стиль: его камера двигалась очень редко, если вообще двигалась, и всю сцену целиком Одзу снимал с одного красиво выстроенного ракурса. Эта статичность камеры делала все передвижения героев очень динамичными: они входили в кадр и выходили из него, перемещаясь то слева направо, то справа налево, то вперед, то назад. Каждый кадр в фильме Одзу – это целый пласт смысла, кирпичик в красиво уложенной стене. Камера Макса Офюльса (1902–1957), напротив, почти никогда не стояла на месте. Манеру этого режиссера, работавшего, помимо

родной Германии, также во Франции и США, прекрасно характеризует эпитафия, написанная актером Джеймсом Мэйсоном:

*Один лишь кадр без движенья
Для Макса страшное мученье.*

Мне и самому еще в самом начале своей карьеры довелось иметь дело с этими двумя противоположными кинематографическими стилями, потому как их поборниками были два работавших со мной великих кинооператора: Гордон Уиллис («Крестный отец») и Витторио Стораро («Апокалипсис сегодня»). Я многому научился у них обоих. В классическом стиле, в котором снят «Крестный отец», каждый кадр задумывался как кирпичик в структуре сцены-стены, выложенной из множества подобных кирпичиков. В один такой кадр, по мнению Уиллиса, нельзя пытаться уместить всё и сразу, а то не будет смысла переходить к следующему. Общий эффект достигался расположением кадров друг относительно друга. В свою очередь Стораро хотел, чтобы в «Апокалипсисе сегодня» камера использовалась как ручка для письма, скользящая от одного элемента к другому.

В итоге я объяснил Софии (и самому себе), что, если кадр передает простую мысль, он может быть подобен слову: к примеру, кадр, показывающий городскую ратушу, – это слово «здесь». Но в нем может быть заложено и предложение: кадр, демонстрирующий ту же городскую ратушу с падающей на нее тенью жертвы линчевания, может быть прочитан как «здесь часто вершится несправедный суд».

Язык «живого кино»

Итак, в кино базовая единица – это кадр, так же как в театре базовая единица – это сцена. А в телевидении базовая единица – это событие. Будь то спортивное мероприятие или телепостановка в прямом эфире, здесь мы вынуждены снимать так, чтобы осветить событие. В то время как в кино мы тщательно планируем не только сам кадр, но и тот магический эффект, которого можно добиться путем соединения кадров, известного как *монтаж*.

Со дня возникновения этого вида искусства режиссеры знали, что состыковка одного кадра с другим может породить смысл, который не содержался ни в одном из них в отдельности. В 1920-х гг. русский режиссер Сергей Эйзенштейн потряс весь мир мощью таких сочетаний, но и его предшественники, пионеры кинематографа, понимали, что кадр с героиней, привязанной к рельсам, и следующий за ним кадр с несущимся локомотивом способны вызвать у публики сильные эмоции.

Естественно, в театре такие визуальные сочетания использовались редко, если использовались вообще. В данном виде искусства базовой единицей служит сцена. Каждый вечер эти сцены исполняются иначе, потому что публика тоже все время меняется, да и актеры каждый раз отыгрывают эти сцены в определенном соответствии с реакциями зрителей, которые также оказываются вовлеченными в процесс.

Но какой бы ни была базовая единица (кадр в кино, событие в телевидении или сцена в театре), можно сказать, что во всех случаях она представляет собой эмоциональный момент – вот только вызывают этот момент различными средствами.

Моя первая мастерская в Оклахома-Сити показала, что и в «живом кино» каждый кадр должен быть отдельным и вместе с тем способным составить комбинацию с другими кадрами – иными словами, для того, чтобы история развивалась в кинематографическом русле, ей требовались внятные, самостоятельные кадры. Иначе эти кадры стали бы лишь способом передачи компонентов театрализованных сцен – такими, как ближний, средний и дальний планы героев, используемые при съемке театральных постановок. Мне хотелось добиться кинематографической выразительности, которая требовала, чтобы кадры не просто освещали события, но служили бы строительным материалом для художественного изложения истории.

Современное «живое телевидение» часто демонстрирует пьесы и мюзиклы, поставленные по театральному принципу, со специальными декорациями и, по возможности, создающие ощущение некоторого единства – этим, как правило, отличаются судебные драмы или постановки с одним основным местом действия, как было, к примеру, в фильмах «Двенадцать разгневанных мужчин» и «На Золотом озере». Свою пьесу я сперва тоже представлял в некоем сценическом оформлении, но, учитывая, что в нашем распоряжении имелось лишь несколько простых предметов мебели и нехитрый реквизит, а никаких серьезных декораций вообще не было (более подробно о декорациях см. главу 5), я начал выстраивать кадр, не принимая в расчет окружающую обстановку. К примеру, мне нужен был кадр, в котором жена лежит в постели, а муж отвечает на телефонный звонок и говорит матери, что тотчас приедет. Положения тел в пространстве, которые потребовались для того, чтобы снять этот кадр, были абсолютно алогичны: муж с телефонным аппаратом находился вовсе не там, где должен был бы находиться относительно кровати и проснувшейся жены.

Столь простая рокировка показала мне, что обстановка в кадре неважна или по крайней мере второстепенна. Это означало: теперь вместо того, чтобы в привычной для телевидения манере отслеживать камерой движения актеров, можно делать нечто куда более впечатляющее – создавать композицию кадра. Обычно режиссер берет камеру, ставит ее в то место площадки, где располагаются действующие лица, и направляет на сцену так, чтобы в фокус попадали актеры и окружающие их декорации; но теперь декорации и актеры сдвигались перед объективом так, чтобы создать наиболее впечатляющий кадр. Не камера подстраивается под то, где относительно ее на площадке находится актер, а наоборот: актер и площадка подстраиваются под то, что должно попасть в фокус камеры. Это подразумевает, что художник-декоратор должен не придумывать для каждой сцены стационарные декорации, как это делается в «живом телевидении», а создавать такие сценические элементы, которые можно добавить в кадр к актерам. На практике это означает, что для создания *последовательности* кадров актеры сами должны переходить из кадра в кадр по мере развития действия, как персонажи в окошках раскадровки для анимационного фильма.



Хичкок руководствовался схожими соображениями, когда использовал для построения кадра реквизит увеличенного размера, но в целом в истории кино и телевидения было лишь несколько примеров практического применения этого метода. В середине 1940-х гг. Студия Артура Рэнка в Лондоне недолгое время пыталась взять на вооружение придуманный Дэвидом Ронсли метод съемки, известный как «независимый кадр»: все планы выстроили заранее (как в раскадровке Disney) и декорации для каждого из них установили на трибуну, так что их можно было снимать в стиле поточного производства (с использованием элементов рирпроекции). Однако эта система была создана для того, чтобы сократить съемочное время и затраты на фильм, а не с целью сделать возможными «живые» постановки. По данной методике было снято всего несколько фильмов. Однажды я отловил

Ричарда Аттенборо и попросил его поделиться воспоминаниями о работе над картиной, поставленной по системе «независимого кадра», в которой он появился, будучи еще совсем молодым актером. И Аттенборо рассказал мне, что в заранее выстроенном кадре актеры чувствовали себя очень зажато, из-за чего от этого метода впоследствии и отказались; однако те функциональные трибуны еще долго оставались полезным инструментом на Pinewood Studios.

Что придает «живому телевидению» его неповторимый облик?

Когда вы смотрите прямую телетрансляцию спектакля или даже любую драматическую или музыкальную постановку, не важно, показана она живьем или в записи, вы тут же понимаете, что она телевизионная. Почему? Ведь, безусловно, когда по телевизору демонстрируют фильм, он все равно смотрится как кино, так что дело не в способе передачи изображения. На то есть несколько причин. Прежде всего в «живом телевидении», как правило, используется несколько камер с зум-объективом (телевиком), что позволяет снимать ближние и дальние планы с одной позиции и избегать попадания в кадр других камер. Таким образом достигается многоплановый охват сцены, будь то при съемке мыльной оперы или идущего в прямом эфире музыкального шоу. В этих больших объективах много слоев стекла, и они требуют много света, так что для них жизненно необходима мощная подвесная система освещения, позволяющая разместить все необходимое оборудование на потолке. Такие системы не только дают достаточно света для нормальной работы этих объективов, но и удовлетворяют авторитетному мнению, согласно которому площадка должна быть хорошо и равномерно освещена.

В кинематографе освещение совсем другое, так как планы снимаются не одновременно, а поочередно и одну-единственную камеру можно поставить сколь угодно близко к объекту, не боясь, что она попадет в фокус других камер. Зачастую используются дискретные объективы (без зума), светосила которых выше (они гораздо более чувствительны к свету), поэтому им не требуется сверхмощное освещение, и свет может идти от пола, а не от подвесной системы на потолке. Это значит, что для освещения сцены будет вполне достаточно напольного светильника или любого другого бытового источника света; можно также использовать свет, падающий из окна, и все прочие способы создания нижнего света, что позволяет выстроить красивый баланс света и тени, а не снимать все в ослепительном свете потолочных софитов. Вот именно это кинематографическое освещение вкуче с выверенной композицией кадра и придает отснятому материалу кинематографический вид.

Конечно, отказ от использования зум-объективов создает для «живого кино» иные трудности, так как зачастую в эти более типичные для кинематографа планы на деле попадают другие камеры, и, даже если все камеры хорошо спрятать, их ракурсы окажутся скорее компромиссным вариантом и, возможно, не будут полностью удовлетворять желаниям режиссера. Этот недостаток был не столь очевиден во время работы в Оклахома-Сити, потому что там мы снимали без настоящих декораций, так что не составляло особого труда спрятать камеру за каким-нибудь растением или предметом мебели. Но в Калифорнийском университете декорации были более полноценными, и, хотя мы и в них тоже могли спрятать камеры, я переживал оттого, что не получается снять самые лучшие ракурсы — или по крайней мере те ракурсы, которые хотелось получить, — ведь тогда камера влезала бы в другие важные кадры. Безусловно, это ограничивало нашу свободу, хотя было ясно, что из этой ситуации существует масса возможных выходов, и если я когда-нибудь устрою третью мастерскую, то применю некоторые из возникших тогда идей для решения этой проблемы.



Во время съемок в Калифорнийском университете я понял, что нужно найти способ снимать больше планов меньшим числом камер. Один простой шаг: использовать вместо, скажем, девяти камер три — и сразу расставлять и прятать их станет намного легче. Так что в следующий раз я обзаведусь камерами с разрешением 8К (дающими в четыре с лишним раза более резкое и качественное изображение) и из одного мастер-плана, снятого на такую камеру, буду нарезать много ближних планов. Если мне удастся хорошо замаскировать одну такую камеру напротив других, так чтобы она охватывала площадку с противоположного ракурса, то посредством современной электронной техники я смогу получить с нее сколько угодно ближних планов вдобавок к изначальному мастер-плану (максимально широкому плану, который она может снять). Тогда на своем мультивьюере (средстве контроля изображения) я буду видеть, допустим, четыре отдельных крупных плана, поступающих с одной и той же скрытой камеры, и смогу свободно выбирать, какой из них задействовать.

Несколько лет назад я посмотрел «Амнезию» — драму талантливого режиссера Барбе Шрёдера, которая мне весьма понравилась. Лента, посвященная матери режиссера, была снята на Ибике, у берегов Испании. Картина показалась мне красивой и выразительной, и я был очень удивлен, когда Барбе сказал мне, что весь фильм снимался камерами с разрешением 8К, одними только мастер-планами, а все остальные планы, введенные для более полного охвата сцен, — ближние, средние планы с двумя героями и т.д., — были позднее вычленены из этой съемки. Я вспомнил, как еще в киношколе мы изучали книгу «Особенности китайской живописи» (The Way of Chinese Painting): в ней было показано, как большую картину можно разбить на множество укрупненных фрагментов, каждый из которых красив сам по себе.

Итак, Шрёдер признался мне, что все кадры его фильма были вырезаны из одного мастер-плана, снятого в столь высоком разрешении, что при разбивке на фрагменты изображение оставалось четким, сфокусированным и приемлемым для использования в фильме. А значит, создавая «живое кино», можно не пытаться спрятать в декорациях семь-восемь камер, но тоже снять все одним мастер-планом на камеру с разрешением 8К, ну или задействовать две или три такие камеры. Камер будет меньше, но во время съемки можно будет выводить на мультивьюер столько же увеличенных деталей и крупных планов, сколько и при девяти камерах. Я опасаясь, что, если нарезать все кадры под тем же углом, с которого снимался мастер-план, видеоряд может показаться скучным или отсутствие других ракурсов будет слишком очевидным (хотя, пока я смотрел «Амнезию», ничего подобного не заметил). Поэтому мне кажется, что для большей вариативности лучше использовать две такие камеры. Правда, это не решит вопрос с попаданием одной камеры в поле зрения противоположной — сделать вторую камеру невидимой можно будет по-прежнему лишь двумя способами: либо хорошенько спрятать ее в декорациях или на стене; либо, как поступил я сам в Калифорнийском университете, отснять эти трудные ракурсы заранее.

Зачем вообще пытаться снять «живое кино»?

Должен признать, что в ходе мастерских подобный вопрос постоянно крутился у меня в голове: зачем вообще пытаться это сделать? Стоит ли отказываться от той степени контроля, которой располагает режиссер в классическом кино, всего лишь ради того, чтобы достичь экспрессивности «живого» представления? Если в результате мне удастся добиться поистине кинематографического изображения и мое «живое кино» будет выглядеть как фильм, то почему бы мне не сделать из этой постановки нормальный фильм? Чем «живое» представление лучше, что нового оно привносит? И как публика узнает, что роли исполняются вживую?

Но представьте, что вы смотрите по телевизору бейсбол: матч в самом разгаре, разрыв в счете минимальный — и вдруг узнаете, что на самом деле игра уже закончилась и ваша команда победила. И матч тут же становится похож на вчерашнюю газету: мертвый, скучный и не стоящий просмотра. Так в чем разница между зрелищем, которое разворачивается на ваших глазах (и вы об этом знаете), и тем, что было снято заранее? Ведь фильм, как и его предшественник — театральная постановка, определяется тем впечатлением, которое он производит на публику. Так что же может сделать режиссер, чтобы тот факт, что сценарий разыгрывается вживую, стал более очевидным для зрителей и заинтересовал их? Во время второй экспериментальной мастерской я был поглощен проблемой: как добиться того, чтобы моя трансляция выглядела и воспринималась аудиторией в точности как кино? Я стремился к тому, чтобы зрители сказали: «Да неужели это прямой эфир? Надо же, а смотрелось просто как фильм: ни за что не подумаешь, что все снимается в режиме реального времени».

Но затем у меня возникло несколько соображений. В первую очередь мне пришло в голову, что несколько наших заминок и погрешностей во второй постановке на самом деле послужили сигналом того, что представление идет вживую. А это наверняка заинтересовало зрителей. Так что, пожалуй, все даже к лучшему, и наши промахи следует воспринимать скорее как удачу. И тут я призадумался: а не стоит ли режиссеру «живого кино» нарочно создавать в съемочном процессе определенные трудности, дабы в ходе представления актерам неизбежно приходилось сталкиваться с тем, что на площадке отсутствует какой-то важный реквизит (скажем, стремянка)? Или, например, им дается указание, выполнить которое в настоящий момент почти невозможно; или во время действия актеры вдруг обнаруживают еще какое-то новое препятствие, которое нужно преодолеть. Возможно, это создаст критические моменты, позволяющие публике насладиться осознанием того, что она следит за «живым» действием (подробнее об искусственном создании трудностей я расскажу позже, в главе 12).

Обе трансляции моих «живых» фильмов начинались с текста на черной карточке, поясняющего, в чем особенность нашего проекта, но, вероятно, одного этого комментария недостаточно: перед началом основного действия нужно еще продемонстрировать клипы, в которых будут показаны различные подготовительные работы, декорации, камеры, съемочная группа, общая атмосфера — все то, что поможет воспринимать дальнейшую постановку именно как «живое» представление. Как и в случае с прямой трансляцией бейсбольного матча, наибольшее удовольствие зрителям будет доставлять как раз само осознание того, что это прямая трансляция, что действие со всеми его шероховатостями разворачивается прямо у них на глазах. Возможно, если вы увидите, как все мы готовимся к этой прямой трансляции, еще не зная, что из нее выйдет, и будете понимать, что время просмотра синхронизировано со временем показа, то почувствуете, насколько это все реально, и будете сидеть как на иголках, гадая, справимся ли мы со своей задачей.

Глава 2

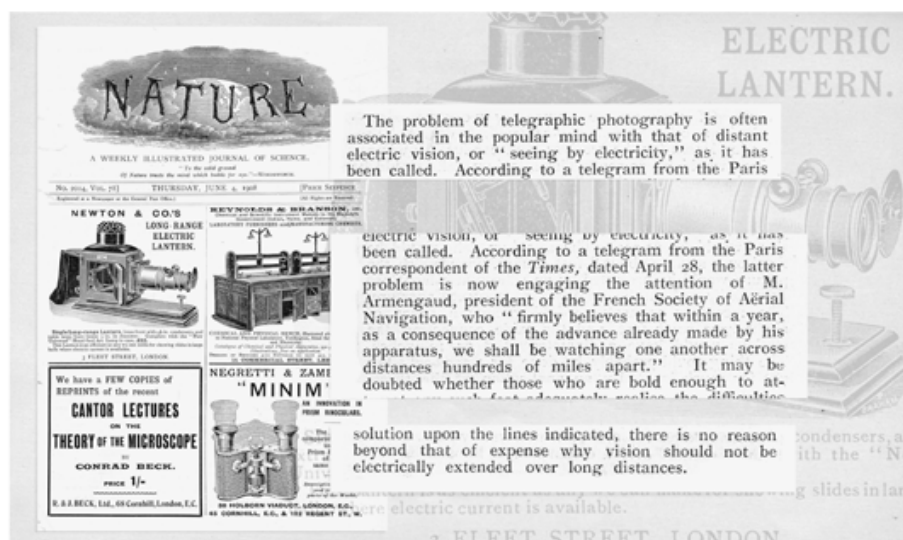
Краткая история кино и телевидения

Хотя Александр Грейам Белл, американский изобретатель шотландского происхождения, известен своими достижениями в области передачи звука, его также занимал вопрос о возможном использовании электричества для трансляции визуальных образов на большие расстояния. На самом деле телефон Белла задумывался как вспомогательное устройство для глухонемых, которые пытаются научиться говорить. И его создатель хотел, чтобы аппарат, помимо звука, передавал изображение, тем самым облегчая восприятие информации. Но электрическая трансляция изображения оказалась намного сложнее, чем передача одного только звука, и, как считается, этот замысел пришлось оставить. У меня есть экземпляр британского научного журнала *Nature* от 4 июня 1908 г., где в статье английского ученого Шелфорда

Бидвелла «Телеграфическая фотография и электровидение» была впервые официально озвучена идея электрического телевидения, которое тогда называлось «электровидением на расстоянии».

Белл и Бидвелл были не единственными, кому пришла в голову эта идея: в том же направлении работали ученые из многих стран мира, включая Россию, Францию и Японию. «Электровидение на расстоянии» функционировало по механическому принципу, что позволяло получить лишь мутное, плохо различимое изображение, но в ответ на статью Бидвелла другой ученый, шотландский электротехник Алан Арчибальд Кэмпбелл-Суинтон, заявил, что эта проблема может быть решена путем использования двух пучков катодных лучей. Именно в этом направлении и вел разработки при содействии своего талантливого студента Владимира Зворыкина великий русский ученый Борис Розинг. Независимо от них 15-летний американец Фило Фарнсуорт в 1921 г. придумал собственную схему электронного телевидения и начертил ее на школьной доске. Позже он развил эту идею и решил ее запатентовать, что повлекло за собой долгие и трудные прения с Radio Corporation of America (RCA), нанявшей к тому времени Зворыкина и пустившей в ход всю свою мощь, чтобы не уступить патент Фарнсуорту.

Из статьи Шелфорда Бидвелла в журнале *Nature* от 4 июня 1908 г.



В представлении общественности проблема телеграфической фотографии неразрывно связана с проблемой электровидения на расстоянии, или, как его называют, «созерцания с помощью электричества». Согласно телеграмме парижского корреспондента *The Times* от 28 апреля, последняя теперь занимает ум месяц Арменго, президента Французского общества воздушной навигации, который «твердо убежден, что вследствие прорыва, совершенного его аппаратом, мы уже через год сможем видеть друг друга на расстоянии в сотни миль». <...> Нет никаких иных причин, кроме высокой стоимости, по которым наше видение не может быть распространено на большие расстояния посредством электричества.

Но по иронии прогресса первым до зрителей добралось не телевидение, а кино. Британский фотограф Эдвард Мейбридж экспериментировал со съемкой объектов, находящихся в движении, и в результате возникли «движущиеся картинки», которые фиксировались на особую камеру под названием «кинетोगраф», сконструированную американцем Томасом Эдисоном, настоящим волшебником от науки. А затем французы братья Люмьер сделали следующий шаг, попробовав проецировать такие изображения на большой экран — и тем самым положив начало кинематографу. Удивительно, что «движущиеся картинки» Эдисона появились в 1893 г., то есть на несколько лет позже изобретения механического телевидения, но когда в 1927 г. было наконец представлено современное электронное телевидение, оно позаимствовало свой визуальный язык и художественный облик у киноиндустрии. Что было бы, появившись телевидение первым? Этого мы уже никогда не узнаем.

Реклама

Стоило RCA представить свою новую идеальную форму «дальновидения» — название, правда, заменили, составив его из двух слов разного происхождения: греческого *tele* и латинского *vision*; а вместе *television* (телевидение), — как изобретение это сразу завоевало такую же невероятную популярность, которой чуть ранее, в 1920–1930-х гг., пользовалось коммерческое радио. У него же телевидение позаимствовало и так называемые *commercials* — рекламные ролики, впервые использованные компанией AT&T и доказавшие свою эффективность на радио. Хотя поначалу даже Давид Сарнов, председатель RCA и впоследствии NBC, относился к этим роликам скептически и был сильно удивлен, когда новое средство коммуникации пошло по тому же пути. Сарнов и другие руководители подобных компаний во всем мире предполагали, что радио- и телевещание станут служить распространению культуры, но на практике предложения о спонсорстве от компаний — производителей мыла и кукурузных хлопьев оказались уж очень заманчивыми. Телевидение безропотно последовало коммерческому прецеденту радио, и в США у телепрограмм появились свои спонсоры — такой практики не было ни в одной другой стране.

При этом записывать и редактировать телепередачи было по-прежнему практически невозможно — существовал лишь один-единственный примитивный метод, известный как «кинорегистрация видео»: кинокамера формата 16 мм устанавливалась так, чтобы снимать изображение с кинескопа. Картинка получалась очень низкого качества, и этот способ использовался, как правило, лишь для того, чтобы сдвинуть время показа передачи для разных часовых поясов на обширной территории США. Кроме того, AT&T взимала фиксированную сумму за пользование весьма протяженными линиями электропередачи, необходимыми для покрытия всей территории страны, что было на руку компаниям, имеющим многочасовую сетку вещания, а новаторские телевизионные сети вроде сумбурной *DuMont Television Network* оказались вытесненными из этого бизнеса. В итоге первое устройство для записи телепрограмм было разработано лишь в 1956 г., а потом появились и первые, весьма громоздкие видеомонтажные системы.

В то же время киноматериал можно было отснять, пересмотреть и легко смонтировать каким угодно образом — а потому именно кинорежиссеры первых поколений ввели все те новые приемы, которые позже начало использовать телевидение: крупный план, параллельный монтаж и собственно монтаж кадров. В благодатные дни немного кино творческие искания не знали предела. Продюсеры были рады заполучить две 20-минутные бобины с чем угодно, лишь бы было что показать толпам, наводнявшим кинотеатры, и это ставило режиссеров в выгодное положение, открывая им широкий простор для экспериментов. Местом с особо высокой концентрацией выдающихся талантов стала Германия: центром их притяжения была берлинская студия *UFA*, выпускавшая настоящие шедевры, которые навсегда останутся в истории кинематографа. Георг Вильгельм Пабст, Фриц Ланг, Фридрих Вильгельм Мурнау, Эрнст Любич и многие другие режиссеры исследовали этот новый вид искусства со страстью и изобретательностью. Вскоре их умение рассказать историю через визуальные образы достигло поистине впечатляющих высот, и позже Мурнау признавался: «Звуковое кино — это большой шаг вперед для кинематографа. Но, к сожалению, оно возникло очень быстро. Мы только-только освоились в нем кино и принялись изучать возможности камеры, как вдруг пошли звуковые фильмы, и о камере забыли, потому что пришлось ломать голову над тем, как использовать

микрофон». Даже Альфреда Хичкока в молодости отправили снимать фильм в Германию, и он бродил по студии UFA, наблюдая и отмечая для себя все те невероятные вещи, которые там происходили и которые он позже с успехом использовал на протяжении всей своей долгой карьеры.

История кино быстро прошла путь от незатейливых фильмов на двух бобинах, которые можно было посмотреть всего за пять центов, до подлинных произведений искусства, которые теперь выпускали в больших количествах: сначала, в 1920-х гг., в Берлине, потом в других крупных городах, где также возникали киностудии, и, наконец, в Голливуде. Ну а поскольку телепередачи на первых порах нельзя было записывать и редактировать, цели, которые поначалу ставились перед «электровидением на расстоянии», сильно отличались от целей кинематографа и были весьма ограниченны. Считалось, что телевидение может пригодиться для того, чтобы люди смогли пообщаться лицом к лицу с родными и друзьями, находящимися далеко от них, или чтобы полиция сумела опознать подозреваемого в другом городе, или, возможно, чтобы больше зрителей увидели политическое или спортивное мероприятие. При этом распространению телевидения сильно мешало низкое качество изображения, которое было пределом возможностей первых механических систем. Но, когда благодаря разработкам Бориса Розинга, Владимира Зворыкина и самостоятельно пришедшего к этой же идее старшекласника Фило Фарнсуорта телевидение стало электронным, случился прорыв.

В 1934 г. Фарнсуорт, понесший тяжелый финансовый урон в затяжной борьбе с RCA, передал свои разработки Германии, тем самым снабдив нарождающийся гитлеровский режим средством пропаганды, которое нацисты активно использовали на протяжении Второй мировой войны. Тем временем Великобритания по-прежнему знала лишь изобретенное шотландским инженером Джоном Лоуги Бэрдом механическое телевидение, начавшее вещание в 1927 г. Впрочем, вскоре последовал такой щемящий сердце эпизод: Бэрду, собственными глазами увидевшему электронный экран Фарнсуорта, пришлось признать, что его собственная система безнадежно устарела. Итак, началась эра электронного телевидения, а ее первопроходцем официально стал финансовый гигант RCA, заполучивший патенты Зворыкина и сломивший в неравном бою волю юного гения Фарнсуорта. Как и в случае многих других научных достижений, путь телевидения был залит слезами.

Первый «золотой век» телевидения

Всерьез телевидение в Америке началось после окончания Второй мировой, когда большое количество вернувшихся с войны молодых солдат оказалось в Нью-Йорке, Чикаго и других крупных городах. Многие из тех, кто в армии принимал участие в художественной самодеятельности, ездили по частям с театральными постановками или же состояли в войсках связи, стремились найти работу в этой новой сфере. На самую благодатную почву попали те, кто приехал в Нью-Йорк. В этом городе было немало театров, где блистали прекрасные актеры, а поскольку в спектаклях они были заняты преимущественно по вечерам, то утром и днем их можно было вызывать на репетиции, а в воскресенье — на съемки. Вскоре в Нью-Йорке возникло несколько студий, одна из которых располагалась на верхнем этаже Центрального вокзала, а еще одна, DuMont's, в универсаме Wanamaker на пересечении Девятой улицы и Бродвея.

Поначалу отыскать хороший материал было очень непросто. Мощная киноиндустрия весьма настороженно относилась к этой новой форме развлечения и шла на сотрудничество лишь в тех случаях, когда получала право диктовать свои условия и контролировать рабочий процесс. На протяжении приблизительно 40 лет киностудии перебирали все имеющиеся литературные произведения: романы, исторические сочинения и драматические пьесы — и скупали авторские права на них. Молодым и талантливым телепродюсерам — таким как Фред Коу[3], выпускник Йельской школы драматического искусства, — не оставалось почти ничего, что можно было бы поставить. Первое время они пробовали работать с классикой (с произведениями Шекспира, например), ибо с юридической точки зрения она считалась общественным достоянием и приобретать авторские права в данном случае не требовалось. Однако такие передачи проигрывали на фоне высококачественного увлекательного материала, которым киностудии успели обзавестись за предшествовавшие годы.

Однако, когда начался послевоенный приток дарований, телевидение стало позиционировать себя иначе. Новые телережиссеры, такие как Артур Пенн, вернувшись из армии, продолжали поддерживать связь с молодыми сослуживцами-драматургами, с которыми прежде сотрудничали. Многие, решив, что им нечего терять, давали своим армейским приятелям возможность попробовать себя в новой индустрии и написать о чем угодно, что покажется им интересным. Среди будущих звездных сценаристов были такие любопытные фигуры, как Пэдди Чаефски, Дж. П. Миллер, Гор Видал и Род Серлинг, и их злободневные, основанные на личном опыте истории подстегнули интерес к новому средству коммуникации. Так начался первый «золотой век» телевидения. Сидни Люмет рассказывал мне, что, когда компания CBS переманила его из театра, чтобы поработать над их постановкой «Опасность», ему представили заразительно энергичного телережиссера, к которому он был прикреплен в качестве помощника, а также совсем молоденького парнишку по имени Джон Франкенхаймер, который должен был стать его собственным ассистентом. И вот однажды их босс, тот самый порывистый режиссер, заявил: «Тут такое дело, ребята. На Бродвее ставят новый мюзикл, и я иду на прослушивание». Этим молодым человеком был Юл Бриннер, и вскоре он получил свою звездную роль в мюзикле «Король и я», из-за чего Люмета повысили до режиссера, а Франкенхаймера — до помощника режиссера.

Период «живого» вещания, который тогда начался, по праву вошел в историю как «золотой век» телевидения. Такие выдающиеся телепостановки в прямом эфире, как «Марти», «Дни вина и роз», «Реквием по тяжеловесу», «Образцы» и «Комик», навсегда останутся в сокровищнице телевизионной классики.

Из всех режиссеров «живого телевидения» наибольший уклон в кинематографический стиль наблюдался у Джона Франкенхаймера, мечтавшего стать кинорежиссером. Его «живые» постановки стали, в моем представлении, первыми образцами того, что я бы назвал «живым кино», потому как для того, чтобы рассказать ту или иную историю, Франкенхаймер использовал не только изумительную актерскую игру и отличный сценарий, но и восхитительные кинематографические планы и качественный монтаж. И хотя для съемок более поздней киноверсии «Дней вина и роз» выбрали другого режиссера, на мой взгляд, «живая» телевизионная постановка Франкенхаймера с Клиффом Робертсоном и Пайпер Лори в главных ролях была гораздо трогательнее и эмоциональнее: игра в прямом эфире и кинематографическое режиссерское видение придавали ей душераздирающее правдоподобие.

Никогда не забуду тот день в середине 1950-х гг., когда мама зашла ко мне в комнату и сказала, что папу показывают по телевизору. Я кинулся к телевизору, стоявшему в его студии, двумя этажами ниже, и увидел, что так и есть — вот он на экране, играет на флейте. Но потом я обернулся и опять увидел отца: он сидел за пианино и тоже смотрел трансляцию. Я был потрясен. Папа объяснил мне, что программа была записана на новое устройство видеозаписи от компании Ampex (в разработке которого участвовал молодой Рэй Долби) и отличить ее от прямого эфира абсолютно невозможно. Устройство Ampex появилось в 1956 г. (за год до трансляции «Комика» Франкенхаймера), а за ним, в 1959-м, последовало устройство от Toshiba с технологией наклонно-строчной видеозаписи, что решило проблему гигантской полосы пропускания, требующейся для записи видео, с помощью блока вращающихся магнитных головок. Для меня «Комик» — это шедевр «живого кино», потому что он снят в кинематографическом стиле и все, чем он так хорош, было сделано в прямом эфире. Такие постановки были живыми и реалистичными, и это делало их незабываемыми. Позже Франкенхаймер занялся более масштабными проектами, как «живыми», так и теми, что демонстрировались в записи, некоторые из них он снимал для «Театра 90»: например, «Поворот винта» с Ингрид Бергман в главной роли и «По ком звонит колокол» в двух частях. Но с появлением нового устройства видеозаписи Голливуд наконец достиг телевидения, и экономические интересы победили: телепостановки «золотого века» уступили место смонтированным фильмам и комедиям вроде «Я люблю Люси», и далее последовали десятилетия развлекательных программ, идущих в записи.

Эра новых возможностей

С момента окончания того необыкновенно творческого периода прошло более полувека, и телевидение расширилось во всех возможных направлениях. На сегодняшний день самым

популярным из всех видов программ остаются спортивные передачи, которые по необходимости транслируются в прямом эфире. Церемонии вручения многочисленных премий, скроенные наподобие «Оскара», также идут живьем. Но, за исключением новостных каналов, феномен которых возник после того, как Теду Тернеру пришла в голову гениальная идея использовать космические спутники для создания суперстанции CNN в Атланте, и некоторых «живых» спектаклей и мюзиклов, развлекательное телевидение в большинстве своем работает с заготовленными заранее материалами.

Интересно, что благодаря технологиям, созданным для нужд спортивных передач: спутниковым трансляциям, возможности мгновенного повтора и прочим новым разработкам, которые появляются чуть ли не каждый месяц, — мы располагаем большим арсеналом оборудования, которое при желании можно применить в художественных целях. Дни, когда телевизор служил для развлечения дома, а фильмы можно было посмотреть только в кинотеатрах, остались в прошлом. Сейчас телевидение и кинематограф, как показали сериалы «Клан Сопрано» и «Во все тяжкие», почти слились в одно целое. Кино теперь может быть продолжительностью от одной минуты до сотни часов и демонстрироваться где угодно: дома, в кинотеатре, в церкви или общественном центре, в любой стране мира — и все это благодаря спутникам и цифровым технологиям.

Самый пророческий и неловкий момент моей жизни

Мой друг Билл Грэм, промоутер рок-групп и актер, всегда хотел посетить церемонию «Оскара». Поэтому, когда в 1979 г. меня пригласили вручать награду, я позвал его с собой на два полагавшихся мне VIP-места, а мои родные сели подальше, в другом секторе зала. Мы оба были одеты в смокинги, и Билл получал от всего происходящего нескрываемое удовольствие. Но я заметил, что он принес с собой пакетик с печеньем, которым то и дело похрустывал. Я никогда не мог сидеть спокойно, если кто-то рядом ест, так что залез в его пакет, взял одно печенье и закинул в рот. Билл изменился в лице и сказал: «Нет, только не эти». Я и предположить не мог, почему он так отреагировал. Чуть позже в проходе возле наших мест показался координатор церемонии и дал мне знак, что пора идти за сцену и готовиться исполнить свою роль в шоу. Я должен был в паре с актрисой Эли Макгроу вручать награду «Лучший режиссер». Победителем в этой номинации стал Майкл Чимино, очень приятный и скромный человек, со своим фильмом «Охотник на оленей». Даже сейчас, спустя столько лет, я не могу заставить себя посмотреть записи этой церемонии. Я вышел на сцену, чтобы объявить победителя, и, безусловно не вполне отдавая себе отчет в происходящем после того, что было в том печенье, беспрестанно почесывая бороду, обрисовал миллионам и миллионам зрителей по всему миру перспективу грядущего «живого кино»:

«Хочу сказать, что, по-моему, мы стоим на пороге чего-то такого, на фоне чего промышленная революция покажется сущей ерундой, этакой демоверсией. Я говорю о революции в коммуникации, и мне кажется, что она случится уже очень скоро. Я думаю, что эта революция произойдет благодаря кино, другим видам искусства, музыке, цифровым технологиям, компьютерам, спутникам, но главное — человеческому таланту. И она настолько все изменит, что мастера кинематографа, от которых мы унаследовали свое дело, просто не поверили бы, что подобное вообще возможно».

До конца жизни не забуду, какое изумление отразилось на лице Эли Макгроу, когда я завел эту импровизированную речь!

Второй «золотой век» телевидения

Считается, что на период 1970-х — начала 1980-х гг. в истории кинематографа пришелся всплеск режиссерского самовыражения, который позже стал источником вдохновения для следующего поколения режиссеров, возвращенных на «Бешеном быке», «Короле комедии», «Китайском квартале», «Таксисте», «Французском связном», «Манхэттене» и некоторых моих фильмах. Но вместе с тем новые кинотворцы поняли, что Голливуд уже затворил дверь в этот этап вседозволенности, и создавать фильмы в том же ключе более нельзя. Потому они обратились к формату многосерийных фильмов для кабельного телевидения, намереваясь дать себе волю там. В результате начался второй «золотой век» телевидения, когда, среди прочих, были поставлены «Клан Сопрано», «Во все тяжкие», «Прослушка», «Безумцы» и «Дедвуд».

Кроме того, на протяжении всего этого времени, еще с 1975 г., на телевидении в прямом эфире шла одна передача, граничащая с «живым кино», — Saturday Night Live[4] (SNL).

Saturday Night Live

SNL удалось стать одновременно популярной и актуальной программой — несомненно, ее популярность объясняется ее актуальностью. Она идет в прямом эфире и недалеко отстоит от «живого кино», потому как зачастую рассказывает историю последовательностью кадров, а не просто полным охватом сценического действия. Этот формат не нов: нечто подобное нередко делали Эрни Ковач, а также Сид Сизар, Иможен Кока и Джеки Глисон. Оригинальный комедийный сериал «Новобрачные» также зачастую пародировал последние события. Конечно, обратившись к бесценным архивам, можно убедиться в том, что эти шоу столь же хороши в записи, сколь и живьем. (Кстати, в SNL так или иначе всегда использовались некоторые записанные материалы, и даже отснятые ранее эпизоды, и видеосервер EVS.) Так в чем же тогда разница между тем, смотрите вы шоу живьем или в записи? Передача SNL «живая» по своему существу: сам факт показа в прямом эфире дает ей возможность моментально отреагировать на все актуальные проблемы, коснуться животрепещущих вопросов. Пародия SNL на экстренный выпуск новостей позволяет включить в программу только что возникшие темы из политической действительности. В этом вся суть «живых» событий — проще говоря, вы не знаете, что случится, пока оно не случится.

Так что SNL по определению шоу в духе «живого кино» — оно обладает теми же свойствами, какими должны обладать трансляция любого спортивного мероприятия или выпуск новостей, — и не важно, смотрите вы его в записи или нет. В основе этого популярного комедийного шоу лежат пародии на текущие события, а потому его создателям следует дожидаться, чтобы события произошли, прежде чем их можно будет высмеять. SNL лучше смотреть, пока злоба дня еще свежа, но есть и другой режим просмотра, когда вы обращаетесь к передаче позже. Немного похоже на семейную фотографию, на которую интересно взглянуть сразу, как только она была сделана, но которую порой еще приятнее увидеть некоторое время спустя, испытывая легкую ностальгию.

Недавно я посмотрел фильм Вуди Харрельсона «Потерявшийся в Лондоне», снятый одной камерой в течение одного вечера и показанный живьем в 500 кинотеатрах. На мой взгляд, это отличная работа: получилась веселая, полная энергии картина, демонстрирующая удивительный диапазон оригинальных творческих решений. Естественно, в данном случае «режим реального времени» не вызывает ни малейших сомнений, поскольку фильм снят всего одним дублем, как «Русский ковчег», «Бёрдман» и «Виктория». Я думаю, его можно было бы счесть первым «живым кино», показанным напрямую в кинотеатрах, но, вероятно, это звание уже принадлежит великолепной постановке «Травиаты» Андреа Андерманна. Использование всего одной камеры в фильме Харрельсона позволило отследить все его затейливое действие без переключения камер, увлекая зрителей в эту веселую эскападу и ни на секунду не прерывая блистательной актерской игры самого Харрельсона и его партнеров. Этот опыт показал, что, если проект хорошо отрепетирован, актеры оказываются готовы к любым неожиданным поворотам. «Потерявшийся в Лондоне», без сомнений, стал значимой вехой в истории «живого кино».

Ценность «живого» представления

Традиция преклонения перед дирижерами-виртуозами родилась в XIX в. Тогда эти деятели искусства были зачастую «прикреплены» к оперному театру какого-либо города, например Дрездена или Берлина, и получали денежные пособия от какого-нибудь знатного патрона. Некоторые из дирижеров, такие как Рихард Вагнер, Ганс фон Бюлов, Рихард Штраус и Густав Малер, были композиторами, другие — нет. В любом случае они представляли собой наиболее близкий эквивалент современным кинорежиссерам, учитывая их власть над постановкой и степень контроля над всем, что ей сопутствовало: декорациями, сценографией, хором, танцами, костюмами и, конечно же, самой музыкой и ее звучанием. Сложные и дорогостоящие оперные постановки были тогда проектами примерно того же уровня, что и некоторые современные фильмы, но с одним существенным отличием: в день премьеры дирижер выходил к публике, поднимал палочку, и по ее мановению начиналось «живое» действие. Зачастую это было событие, которое запоминалось зрителям на всю оставшуюся жизнь. Только представьте, что вы оказались на первом показе «Травиаты» Верди — печальной истории о молодом человеке,

потерявшем голову от любви к куртизанке, или эпической музыкальной драмы Вагнера «Тристан и Изольда», или, если уж на то пошло, присутствовали на премьерах великих драматических спектаклей по пьесам Теннесси Уильямса «Трамвай “Желание”» и «Стеклянный зверинец», на премьере «Вестсайдской истории» или любого другого классического произведения. Даже если бы все обернулось грандиозным провалом, как произошло на премьере пикантной оперы Бизе «Кармен» или импрессионистского творения Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда», вам было бы что вспомнить. Но стоит ли продолжать эту давнишнюю традицию «живого» исполнения, если теперь наступили такие времена, когда искусство в большинстве своем преподносится в законсервированном виде? Ведь сегодня все кино, большая часть телепередач, музыка и изобразительное искусство в основном доходят до нас в виде записей и копий.

Насколько значимо «живое» исполнение?

Как мы видим, чаще всего в прямом эфире демонстрируются публичные действия, а самый популярный вид таких действий — спортивные мероприятия. В то же время многие традиционные формы «живых» представлений становятся для зрителей все менее и менее доступными. Драматические и оперные театры превращаются в локальное явление, сосредотачиваясь в определенных культурных центрах — в США, например, это Нью-Йорк, — и цены на билеты взлетают до непомерных высот. Кроме того, в репертуаре редко появляются современные произведения: скорее вам предложат проверенный временем материал и в довесок, если повезет, в нескольких спектаклях будет заявлена какая-нибудь кинозвезда. Рок-концерты проходят на стадионах, рассчитанных на десятки тысяч зрителей, причем билеты стоят очень дорого, поэтому велика вероятность оказаться так далеко от сцены, что, даже будучи «живым», шоу покажется вам суховатым и механическим, и проникнуться моментом будет трудно.

Если вдуматься, мне кажется очень любопытным тот факт, что в начале 1900-х гг. многие писатели и другие серьезные мыслители, рассуждая о «будущем театра», упоминали кино лишь вскользь, хотя именно ему и было суждено стать будущим театра. Джордж Пирс Бейкер, профессор драматургии в Гарварде и впоследствии автор замечательной программы обучения в Йельской школе драматического искусства, в 1919 г. лишь слегка коснулся его в следующем пассаже:

«На сегодняшний день кинематограф перенял у наших театров исключительно мелодраму, но можно ли отрицать, что все в нем, в его нынешней форме, подчинено действию? Даже самые притязательные образчики кинофильмов, такие как “Кабирия” и “Рождение нации”, боясь утомить публику частым использованием вспомогательных “титров”, поясняющих то, что сложно передать действием, спешат скорее показать погоню, отчаянный прыжок в море с высокого обрыва или яростный галоп отряда куклуксклановцев в белых одеждах».

А Юджин О’Нил, учившийся у Бейкера в Гарварде и видевший будущее американского театра в использовании театральных приемов прошлого, заметил, что «сценическое действие в сочетании со звуковым фильмом на заднем плане позволило бы живо представить и озвучить воспоминания и все прочее, что происходит в сознании героев». Правда, на первых порах он оставил эту идею, но вновь обратился к ней в своем одноактном шедевре «Хьюи». Звуковые фильмы, как полагал О’Нил, могли стать «выразительным средством для настоящих художников, если бы те за них взялись».

Забавно, я читал книгу за книгой: среди них были «Театр завтрашнего дня» (The Theatre of Tomorrow) Кеннета Макгована, «Драматургия» (Play-Making) Уильяма Арчера и «Искусство театра»[5] Эдварда Гордона Крэга — и каждый раз замечал, что больше всего авторов беспокоит утрата традиционных элементов, таких как пролог, солилокви, реплики «в сторону», а также маски, хор, эпилог и пантомима. Но на деле получилось так, что театр не вернулся к прошлому, а обратился к тому, что долгие годы стояло у него прямо перед глазами, — к кино! Куда бы вы ни отправились посмотреть современную театральную постановку — хоть в лондонский Вест-Энд, хоть на нью-йоркский Бродвей, хоть в Германию на Байрёйтский фестиваль, вам не избежать режиссерских претензий на кинематографичность, попыток использовать проекции, чтобы добиться эффекта «крупного плана» или «необычного ракурса» при взгляде на окружающий мир, а также заимствованных из киноарсенала приемов, не всегда, кстати, использованных удачно. Я смотрю на эти потуги театра стать кинематографом, а потом задаюсь вопросом: не совсем ли я свихнулся, если хочу ввести в кино элемент «живого» театрального представления?

Актеры, игра и репетиции

Во время экспериментальных мастерских я с особым интересом отметил для себя, что меньше всего хлопот доставляют актеры. Хотя в киноиндустрии, напротив, именно актеры, а уж звезды и подавно, создают большую часть проблем на съемочной площадке. Нередко приходится слышать жалобы на то, что они не помнят свои реплики, или капризничают, или опаздывают, или критикуют сценарий и съемочный процесс. Во многом это объясняется тем, что актеры, а уж тем более звезды, как правило, очень любят кино, прекрасно знают все его аспекты и нередко сами потом становятся режиссерами: приведу в пример Чарли Чаплина, Бастера Китона, Чарльза Лоутона, Лоуренса Оливье, Айду Лупино — список можно продолжать до бесконечности[6]. Поэтому их критические замечания и наблюдения касательно сценария или хода работы над фильмом часто бывают справедливыми. Впервые решив поработать в формате, в котором нужно знать весь сценарий наизусть, многие режиссеры (как ни странно) задаются вопросом, способны ли актеры на это. Хотя, безусловно, всем прекрасно известно, что в театре именно так и заведено, там подобное требование не вызывает ни малейшего удивления. Для этого и нужны репетиции, которым, к сожалению, редко уделяют внимание при работе над фильмами.

Позвольте рассказать, как проходили мои мастерские. В обоих случаях у нас был репетиционный период, который длился около недели. Он мало отличался от аналогичного периода в театре: чтение сценария по ролям, репетиция с остановками, репетиция в костюмах. В репетиционном — или «актерском», как я его называю, — зале у нас существовало одно непреложное правило: находясь там, каждый член труппы обязан полностью погрузиться в образ. (Иными словами: «Оставь сомненья, всяк сюда входящий».) Актеры должны называть друг друга именами персонажей, а не своими собственными, и точно так же должен обращаться к ним и я сам. Запрещается произносить фразы вроде «Мой герой любит мороженое» — нужно сказать: «Я люблю мороженое». Как ни странно, быть кем-то другим по восемь часов в день на редкость утомительно, и некоторые срывались и опять начинали говорить о своем персонаже в третьем лице, однако у нас это строго пресекалось. Репетиционный период — это тренировка, и, как любой комплекс упражнений, он со временем приносит свои плоды: у актеров вырабатывается более глубокое представление о тех персонажах, которых они играют.

Будучи убежден, что репетиция должна состоять из различных этюдов, импровизаций, игр и пробных постановок, я на протяжении всей своей карьеры в кинематографе старался предварять съемки таким вот репетиционным минимумом. Я считаю, что работа должна приносить удовольствие, поэтому обязательно чередую упражнения, чтобы репетиция не была скучной и представляла собой настоящую, активную тренировку — по проработке образа. В актерском зале у меня всегда стоит специальная мебель: легкие однотипные стулья и карточные столики. Их можно без труда сдвинуть и составить в какие угодно комбинации: два-три стула станут диваном, а четыре — машиной; пара столиков превратится в обеденный стол; всевозможные сочетания этих базовых элементов удовлетворят любые нужды и помогут представить все, что потребуется на репетиции для постановки сцены. Вдоль одной стены я всегда размещаю один-два банкетных стола со всевозможным реквизитом: телефоном, пластиковыми стаканчиками и тарелками, фотоаппаратом, тростью и т.д. А рядом с ними — вешалку с разнообразными шляпами и несколькими предметами одежды: шалью, боа, парой курток и пиджаков. Помимо репетиционной мебели, столов с реквизитом, вешалки с одеждой и актеров в полном составе в зале ничего и никого нет.

В первый день репетиций я обычно провожу две читки сценария. Во время первой текст читается полностью, без остановок, просто чтобы уловить суть. А вторая, которая обычно проходит после обеда, строится по принципу «притормозили, обсудили и пошли дальше»: все актеры имеют право делать замечания и задавать вопросы, а режиссер может что-то пояснить, помочь с пониманием замысла или произношением слов, прояснить любые другие трудные моменты. В ходе этих читок режиссер старается дать актерам понять, что репетиционный зал — это безопасное место, где не нужно бояться сделать что-то плохо или не так: они должны прочувствовать, что попали в зону игры и радости. Чтобы добиться этого, в первый день мы часто проводим некоторые театральные игры и выполняем другие задания «на концентрацию». Эти игры, о которых я расскажу чуть позже, были разработаны Виолой Споллин и подробно

описаны в ее книге «Театральные игры для репетиций» (Theater Games for Rehearsal), а в дальнейшем эту методику преподавал ее сын Пол Силлс. Театральные игры создают хорошее настроение и вместе с тем помогают актерам сконцентрироваться и лучше понять естественную иерархию, присутствующую в большинстве отношений между людьми. Очень важно, чтобы после первого репетиционного дня актеры ушли домой с чувством, что они хорошо провели вместе время, что в зале их никто не обидит и что все им здесь рады.

Я также предлагаю актерам подойти к вешалке и столу с реквизитом и взять кому что приглянулось. Режиссер должен понимать, что, когда приходит время наконец браться за работу, исполнители порой впадают в ступор от ужаса и все, что можно взять в руки или надеть на голову, способно придать им определенную уверенность. Я осознал, что хронические опоздания, незнание текста, нападки на сценарий, неадекватное поведение и прочие негативные проявления в большинстве своем объясняются страхом. Постарайтесь каким-либо способом обуздать страх актеров, и постепенно все эти проблемы сойдут на нет. Перед исполнителями стоит очень сложная задача: создать художественный образ, используя в качестве инструмента самих себя. Тут поневоле испугаешься.

В репетиционные дни актеры переключаются с одного вида деятельности на другой: импровизации, театральные игры и постановки частей сценария с использованием столов и стульев в качестве декораций для определенных сцен. Все эти занятия надо чередовать, чтобы день не получился скучным. Я не делаю упор на чтении текста и работе над ним. Во-первых, хочется, чтобы текст сохранил некоторую свежесть, а от постоянных повторений он замусолится. Во-вторых, на этом этапе полезнее всего импровизации, особенно такие, которые нацелены на то, чтобы выявить конкретные черты персонажей и наделить их воспоминаниями. Я всегда устраиваю импровизационное взаимодействие между героями, состоящими в каких-либо отношениях: допустим, они женаты, являются членами одной семьи или работают вместе, — предварительно индивидуально разобрав с каждым актером концепцию образа и описав ситуацию, в которой его персонаж должен встретиться с другим. В реальной жизни супруги помнят обстоятельства знакомства, свою первую ссору и последующее примирение. Но при этом от актеров мы ждем, что они изобразят супружескую пару, не имея подобных воспоминаний. Поэтому я стараюсь посредством импровизированных этюдов снабдить их необходимыми сведениями.

Импровизации во время репетиций

Одно из главных преимуществ разыгрывания импровизированных сцен во время репетиций состоит в том, что они позволяют изучить персонаж и отработать ситуации из сценария, не лишая диалоги свежести. Это невероятно важно. Многие замечательные актеры, включая Марлона Брандо, нарочно не заучивали текст или старались не слишком часто репетировать свои реплики, чтобы во время съемок их игра выглядела более правдоподобной и казалось, что герой действительно произносит эти слова впервые. Когда мы работали над «Крестным отцом» и «Апокалипсисом сегодня», Марлон часто повторял: «Нельзя слишком пыхиться, а то это будет видно по твоему лицу». Мне же импровизация нужна для того, чтобы актеры могли открыть для себя новые смыслы в жизненных ситуациях и проблемах персонажа, не повторяя его реплики из сценария. Кроме того, она позволяет восстановить те аспекты отношений между героями, которые не прописаны в тексте, — например, любовь между двумя братьями, которые росли и играли вместе, таящуюся в их сердцах и по сей день, несмотря на то, что теперь они враги и не могут простить друг другу взаимные обиды. Импровизация может раскрыть историю отношений с другим персонажем, «сделать вклад в банк эмоций», подпитывающий их связь. Если вам нужно поставить сцену, в которой муж говорит жене, что любит другую женщину, будет очень полезно наделить героев воспоминаниями об их первой встрече, или о первой размолвке, или о той радости, которую принесло им рождение ребенка. Любой решающий момент в человеческих отношениях преисполнен совместных воспоминаний. А раз у актеров нет таких воспоминаний, к которым они могли бы обратиться, этот пробел нужно восполнить при помощи импровизаций. Конечно, это не значит, что персонажу следует буквально перебирать все возможные воспоминания, но они должны присутствовать в его сознании — так же, как в реальной жизни, — и естественным образом выплывать наружу или оставаться на дне.

Во время подготовки к импровизации будет нелишним в индивидуальном порядке сказать каждому из ее участников (как говорится, шепнуть на ушко), каковы реальные намерения их героев. Одному, например: «Ты хочешь взять у нее в долг пять тысяч долларов». А второй — нечто такое, что поможет создать конфликт или напряжение, которое надо будет показать в этой сцене, например: «Он давным-давно задолжал тебе кучу баксов и даже не вспоминает об этом». Кроме того, поскольку в качестве декораций на репетиции будут выступать только стулья и столы, было бы неплохо максимально конкретизировать обстановку: «Это школьный кафетерий, и единственное свободное место — рядом с ней». Режиссер должен быстро соображать и выдавать идеи: зачастую лучшие из них рождаются как раз тогда, когда нужно задать какую-либо характерную черту или тенденцию, которую вы хотите обнаружить в герое. Поэтому следует постоянно думать над свежими и интересными импровизационными этюдами, всякий раз подбирая соответствующую обстановку и определяя мотивацию каждого из участников в отдельности. Все должно быть предельно конкретным и проработанным настолько, чтобы полностью раскрыть образ. День за днем обращаясь к таким импровизациям, вы наверняка добавите своему вареву густоты, а также сможете превратить работу в игру. Есть и еще один нюанс: все осязаемые и иначе ощущаемые элементы, которыми вы снабдите импровизацию (реальная еда, музыка, танец, прикосновения), усилят ее и заставят лучше запомниться, так что во время исполнения ролей на камеру или публику актерам будет легче мысленно к ней вернуться.

Первая репетиция «Крестного отца» состоялась в 1971 г. в дальнем зале легендарного нью-йоркского ресторана Patsy's. Актерскому составу предстояло впервые встретиться с Марлоном Брандо, и, конечно, все были взволнованы и даже немного напуганы этой перспективой, включая меня. Я накрыл стол так, как мы делали это дома, и посадил Марлона во главе, Аль Пачино справа от него, Джеймса Каана — слева, Джона Казале — справа от Пачино, а Роберта Дювала — слева от Каана. Я попросил свою сестру Галию подать им еду, и они поужинали вместе. Когда ужин был закончен, перед нами впервые возникла семья Корлеоне, и взаимоотношения, усвоенные в тот вечер, сохранились на протяжении всего непростого съемочного процесса. Тогда я впервые осознал, что именно еда послужила связующим элементом и позволила этой импровизации отложиться так надолго. На последующих репетициях, особенно во время многочасовых импровизаций с большими группами актеров, когда разные герои приходили один к другому в гости и вели себя в соответствии с различными мотивами, которые я каждому из них задавал индивидуально, я убедился: если актеры при этом будут совместно готовить и угощать друг друга — например, вытащат по кусочку мясной нарезки из упаковки, уложат ее на бутерброды и вместе их съедят, — у них возникнет чувственное воспоминание, пронизывающее все прочие аспекты этой импровизации. Тем же эффектом обладают прикосновения и совместный танец.

Одну из лучших своих импровизаций я устроил в 2008 г., во время съемок фильма «Тетро» в Буэнос-Айресе: тогда я попросил всех актеров прийти на костюмированную вечеринку в костюмах, которые выбрали бы не они сами, а персонажи, которых они играют. На вечеринке их ждали фуршет и живая музыка. За несколько часов, проведенных там, исполнители ролей прошли чрезвычайно важный процесс трансформации, и постепенно, один за другим, они все превратились в своих героев. А я во время этого мероприятия впервые понял, что вовсе не актеры перевоплощаются в персонажи, а наоборот. Может, со стороны и кажется, что это одно и то же, но так как актер — человек из плоти и крови, а персонаж — некая духовная сущность, этот процесс будет правильнее представлять как вселение персонажа в тело актера.

В связи с этим вспоминается замечательная история, которую мне как-то рассказал Джин Хэкмен. Дело было в первые недели работы над фильмом «Французский связной». Джин никак не мог понять, что собой представляет его герой. Он надел дурацкую шляпу, попробовал говорить и двигаться так и сяк, но образ все не складывался. И вот одним холодным утром он подошел к буфетному столу на площадке, взял пончик, окунул его в чашку с горячим кофе, откусил кусок и швырнул пончик в сторону. «Вот он, Джимми Дойл!» — раздался голос у него за спиной. Это был режиссер Уильям Фридкин, который все это время следил за Хэкменом. И после этого, как вспоминал Джин, образ сложился сам собой.

В день, когда актеры должны покинуть репетиционный зал и перейти на площадку или в студию, где будут проходить съемки, я всегда нарочно припоздняюсь с ланчем. По мере

нарастания чувства голода актеры начинают нервничать, и вот уже совсем поздно, часа в три дня, я, все еще не давая им поесть, вывожу всех на площадку, где расставлены стулья и столы, и даю задание для продолжительной групповой импровизации: рассказываю каждому из участников, каковы намерения его героя в этой ситуации, и разбиваю пространство на сектора — дом такого-то или комнату сякого-то.

А потом я указываю актерам на несколько больших пакетов с продуктами: нарезками, хлебом, напитками и прочим — и говорю, что они должны разыграть импровизационные этюды, пока будут готовить и поглощать свой ланч. Как правило, они испытывают огромное облегчение от того, что им наконец-то дадут поесть, и охотно выполняют любые творческие задачи, разговаривая и взаимодействуя друг с другом, параллельно распределяя — в соответствии с характерами своих персонажей — кто что будет собирать на стол. Опыт совместной трапезы в помещении, где им предстоит работать, закрепляется в их памяти — и актеры совершают этот переход из репетиционного зала на съемочную площадку с удовольствием, прочно связав его с теми веселыми минутами, когда они вместе накрывали на стол и ели.

Театральные игры

Эти игры, придуманные Виолой Сполин, чью книгу я уже упоминал выше, по большей части представляют собой упражнения на концентрацию и разыгрывание ситуаций, участники которых занимают в иерархии разное положение. Что самое важное, театральные игры дают актерам — которым, понимают они это или нет, очень непросто с утра до вечера находиться в образе — возможность повеселиться и расслабиться. Если выполнять эти упражнения на концентрацию каждый день, они усиливают внимание и развивают способность предчувствовать, что собирается сказать или сделать ваш коллега, — невероятно полезный навык, который может очень пригодиться во время драматической или комической сцены.

Начать можно с простой игры «Звуковой мяч». Вся группа встает в круг, и я начинаю говорить, перебрасывая из руки в руку воображаемый мячик. Я объясняю присутствующим, что сейчас швырну мячик кому-то другому, а тот должен будет поймать его и так же отправить дальше. Но при этом, кидая мяч, я издам звук, который поймавшему нужно будет повторить, а когда он сам станет бросать, ему необходимо издать другой звук, уже для следующего участника. После нескольких попыток все усваивают правила и начинают стремительно перекидывать воображаемый мяч, сопровождая его полет всевозможными звуками. Тогда я добавляю второй воображаемый мяч, и теперь игрокам приходится как следует сосредоточиться, чтобы не упустить ни тот, ни другой, и издавать при этом правильные звуки. Затем я ввожу третий мяч. Через некоторое время актеры приноравливаются и к нему — и одновременно в них растет чувство сплоченности и радости от того, что им удастся так ловко взаимодействовать друг с другом. Эта игра может продолжаться до бесконечности. В одном из ее вариантов нужно называть буквы алфавита: сначала в прямом порядке, а бросая второй мяч — в обратном. Это сложно, но тренированная группа актеров может справиться с подобной задачей, как и с любыми другими будущими задачами, которые потребуют от них высокого уровня концентрации.

Иерархические игры отталкиваются от того, что в большинстве моделей коммуникаций существуют самый главный босс, несколько начальников поменьше рангом и их подчиненные. Все люди, и в первую очередь дети, каким-то шестым чувством узнают, кто из окружающих наделен большей властью, и ведут себя в отношении этого человека особым образом, в строгом соответствии с тем, какое место на этой иерархической лестнице занимают они сами. Одна такая игра называется «Подними мою шляпу». Участники выстраиваются в очередь, у каждого на голове надета взятая с вешалки шляпа. Первый в очереди — это босс. Согласно одному из многочисленных вариантов сценария, он или она стоит у билетной кассы в ожидании зарезервированных билетов на какое-то мероприятие. Кассиру дана установка вести себя неприветливо и несобранно — в итоге босс выходит из себя, швыряет шляпу на землю и кричит своему подчиненному (следующему в очереди): «Подними мою шляпу!» Подчиненный злобно швыряет на землю собственную шляпу, кричит то же самое следующему игроку, а затем поднимает шляпу босса и надевает ему на голову. Естественно, по той же схеме действуют все остальные в очереди. (У меня есть теория, почему люди так по-идиотски ведут себя, когда стоят в пробке на дороге. Все потому, что в таких условиях — сидя в коробке из стекла и железа —

каждый чувствует, что в кои-то веки находится вне этой иерархии и может делать все, что ему заблагорассудится.)

Я всегда делю сценарий, каким бы коротким он ни был, на три акта, и во время репетиционного периода параллельно со всеми многочисленными театральными играми, импровизациями и придуманными с ходу развлекашками мы начинаем ставить реальные сцены из текста с использованием наших многофункциональных стульев и столов и прочего подручного реквизита. Вскоре нам удастся отыграть целиком, без пауз и сбоев, первый акт, а затем и другие два, и наконец, уже под занавес, незадолго до большой обеденной импровизации, которой сопровождается переход из нашего уютного «актерского зала» на площадку, мы исполняем полностью все три акта. К тому моменту актерский состав автоматически выучивает свои реплики и может без проблем сыграть всю постановку от начала и до конца.

Благодаря этим методам у нас с актерами уже не возникает трудностей на следующих стадиях работы над «живым кино». Они подготовлены и сформированы в коллектив, они изучили и отработали многочисленные аспекты личности своих героев и теперь уже могут играть, не подглядывая в сценарий. Безусловно, наши репетиции ничем не отличаются от театральных, однако совершенно непохожи на подготовительный период 99% кинофильмов, где время на репетиции, если таковое и выделяется, тратится на то, чтобы привести актеров в запланированные места съемок и попытаться заранее прикинуть, как они будут смотреться там в кадре. Существует бесчисленное множество вариантов театральных игр, и актеры обожают в них играть. Мне кажется, подобные мероприятия прекрасно демонстрируют, что актерам не стоит бояться процесса наших совместных репетиций, что на самом деле мы просто играем все вместе и, хотя нас ждет трудная и серьезная работа, вполне можем сделать ее веселой и увлекательной.

Так же, как вода состоит из водорода и кислорода, а соль — из натрия и хлора, кино, в моем представлении, должно в равных долях состоять из двух основных элементов: актерской игры и сценария. Нужно ли говорить, что как раз в репетиционный период оба упомянутых элемента изучаются, прорабатываются и доводятся до совершенства. В это время мы не располагаем ничем, кроме этих двух составляющих, и все наше внимание сосредотачивается исключительно на них.

Глава 4

Оборудование и технические требования

Для этой главы, посвященной оборудованию и техническим требованиям, я позаимствовал формат всеми любимого «Руководства кинематографиста» (American Cinematographer Manual), созданного Американским обществом кинооператоров.

Камеры

В то время как в кинематографе используются цифровые камеры формата 24р (в прогрессивной развёртке 23,98 кадра в секунду), то на американском телевидении стандартом считается формат 60i (59,94 чересстрочного поля в секунду)[7]. Соответственно, значительная часть оборудования, предназначенного для спортивных и прочих трансляций, различается по кадровой частоте с кинооборудованием. Видеоизображение с частотой 24 кадра в секунду имеет киношное качество, к которому зрители уже привыкли, и мне кажется, что его нужно добиваться и в «живом кино». В Оклахоме наш NewTek TriCaster (портативная мультимедийная студия для вещания в прямом эфире, записью и виртуальными наборами) был совместим с сигналом 24р, поэтому мы смогли настроить все свои камеры на частоту 24р. В Калифорнийском университете мы опять же перевели все свои 40 цифровых камер в режим 24р:

Canon EOS C300

Sony PXW-FS5 и PXW-FS7

Blackmagic Studio

Blackmagic Micro Studio.

Чтобы подружить наши кинокамеры (все настроенные на 24р) и EVS / оборудование для трансляции (60i), мы конвертировали сигнал каждой камеры из 24р в 60i при помощи конвертеров кадровой частоты 40 Blackmagic Teranex Express, по одному компьютеру на камеру.

Объективы

Ничто не отвечает за красоту и качество изображения больше, чем объектив. Некоторые из наших камер, например Blackmagic, позволяли использовать адаптеры, при помощи которых мы могли прикрепить объективы с резьбой C-mount, а потому в Калифорнийском университете мы сумели задействовать бесценные старые дискретные объективы Volex 16mm, находившиеся в его собственности. Они придали фильму тот самый винтажный кинематографический облик, а также обеспечили бóльшую скорость и качество картинки, приятно смягчающейся у краев, а не резкой и жесткой, как у современных объективов.

Микшерный пульт

В качестве видеомикшерного пульта мы использовали один из первых образцов видеомикшера EVS DYVI. Это был новый пульт, для которого наш проект в Калифорнийском университете стал, так сказать, первой серьезной работой. Один из его создателей и ведущих разработчиков программного обеспечения специально прилетел из Германии, чтобы помочь нам все настроить, написать проприетарную программу, добавить новые функции и убедиться, что пульт теперь может делать все то, чего мы от него хотим. Видеомикшер DYVI — это, по сути, компьютер с функциями стандартного видеомикшера, и он открыл перед нами невероятные возможности по перепрограммированию его под наши нужды. С 40 камерами, 14 видеопотоками с трех видеосерверов EVS XT3 и двумя дополнительными потоками от систем нелинейного видеомонтажа у нас в распоряжении было множество выводимых независимо друг от друга превью (представьте 66 дисплеев, собранных в одну «видеостену»), которые мы могли одновременно держать в поле зрения.

DYVI можно запрограммировать на «режим истории», в котором каждую сцену можно сконфигурировать и сохранить как отдельную сцену. Поэтому мы могли настроить мультивьюер таким образом, чтобы в каждой сцене он выводил на мониторы изображение с конкретных камер и конкретные потоки с видеосервера. Поскольку в DYVI по нашему заказу были настроены выходы на два мультивьюера, мы могли вывести текущую фазу на монитор одного мультивьюера, а следующую — на монитор другого. Благодаря хитроумной программе от нашего немецкого разработчика фон на мониторе с текущей сценой окрашивался красным, а фон монитора с превью — серым. Когда мы переходили к сцене №2, красным становился фон второго монитора, а на первый наш видеоинженер выводил изображение с камер и серверов, использующихся в сцене №3 (следующей фазе), с серым фоном. Все это оборудование можно взять в аренду или купить.

В середине 1990-х гг. пульта для микширования аудио трансформировались в компьютерные интерфейсы и панели управления от таких компаний, как Digidesign. Собственно пульт для микширования аудио, дорогостоящий и пригодный лишь для одной цели аппарат, был заменен новой технологией: компьютером, обученным выполнять те же функции, и панелью управления с переназначаемыми слайдерами, рукоятками и кнопками, уже знакомыми звукорежиссерам. Все стандартные свитчеры в телеиндустрии с некоторых пор сплошь цифровые, но работают они аппаратно, а в DYVI аналогичные функции реализованы с помощью программного обеспечения. Это делает его чрезвычайно гибким в плане программирования, и во время второй моей мастерской мы смогли в полной мере оценить это его качество. Юрген Обстфельдер, создатель пульта DYVI и главный программист системы, посвятил несколько дней обучению нашего технического директора Тэри Розик разным аспектам управления DYVI, а затем еще две недели работал с ней над новыми программными настройками, которые отвечали бы нашим потребностям. Тэри сказала мне, что нам не удалось бы воплотить свой проект в жизнь, если бы мы пользовались тем стандартным программным обеспечением, на котором сейчас работает большинство микшерных пультов. Некоторые из используемых в телеиндустрии свитчеров имеют программируемые выходы на мультивьюеры, но таких обширных возможностей для адаптации работы мультивьюеров, какими располагали мы, у них на сегодняшний день нет. На мой взгляд, наличие видеомикшерного пульта, который можно перепрограммировать под специфические нужды «живого кино», было обязательным требованием, даже несмотря на то, что в этом случае успех всего предприятия зависел от нового устройства, никогда и нигде ранее не испытанного.

Ряд конфигураций, которые мы использовали, позволил режиссеру отслеживать изображение с той камеры и того видеосервера, которые были выделены для конкретной сцены, и

переключаться на другие входные сигналы с началом следующей сцены. Средства для выполнения многих других задач технического директора, таких как работа с хромакеем и маршрутизация входных/выходных сигналов, были организованы на панели управления таким образом, что выполнять их было гораздо удобнее и быстрее, чем на стандартном пульте.

Наше сотрудничество с Юргеном и EVS заставило меня задуматься, нельзя ли создать такую систему, которая охватывала бы и то, что на один-два шага предшествует съемке, и еще больше упрощала бы нам задачу. По сути, это должна быть программа, сопровождающая весь процесс создания «живого кино» даже на стадии работы над сценарием и раскадровкой.

Я задумал обратиться к специалистам компании с просьбой создать такое устройство, которое могло бы напрямую взаимодействовать с новым пультом DVI. Одной из его функций должна быть следующая: умение сочетать текст сценария с временной шкалой монтажа таким образом, чтобы редактировать отснятое на репетиции видео можно было посредством перемещения фрагментов сценария в форме текстового файла. Помощник режиссера монтажа мог бы предварительно совместить текст сценария с соответствующими экранными диалогами, действием и музыкальным обозначением размера — примерно так же, как на заре кинематографа синхронизировали Playback (отснятые материалы одного съемочного дня, обычно на носитель, который позволяет просмотреть материал немедленно, без какой-либо обработки). Когда он это сделает, при переносе или удалении блока текста соответствующие ему изображение и звук (либо только что-то одно) станут также перемещаться в другое место на шкале монтажа. К этому будет прилагаться шкала с отображением ритма, как в музыкальной партитуре, так что благодаря точному ритмическому размеру и разбивке на такты текст сможет однозначно определять последовательность и длительность смонтированных эпизодов, позволяя синхронизировать сразу все их элементы (независимо от того, перемещают их или оставляют на месте).

Глава 5

Художественное оформление и локации

Я убежден, что в формате «живого кино» можно воссоздать стиль, настроение и жанровые особенности любого фильма. Узнав, что на NBC собираются сделать из «Нескольких хороших парней» «живую» телепостановку, я подумал про себя: «Да, конечно, действие происходит в военном суде, так что, как в любой судебной драме, единство места обеспечено. История идеально уложится в формат пьесы и будет хорошо смотреться при съемке в телевизионной манере (можно в нужном месте навести трансфокатор и дать крупный план) со сверхмощной подвесной потолочной системой освещения».

Нечто подобное было сделано при трансляции драмы «На Золотом озере»: сложные напольные декорации, сценография в театральном духе и классическая, привычная зрителю манера съемки сделали ее похожей на типичную телепостановку. Если бы я мог выбрать для переложения в формат «живого кино» любой известный сюжет, то предпочел бы что-нибудь такое, что почти невозможно сыграть в прямом эфире, например «Лоуренса Аравийского» или нечто столь же грандиозное. Безусловно, такой масштабный проект стал бы для «живого кино» нешуточным испытанием (если его вообще удалось бы осилить). Но какой бы колоссальной ни была задача, начинать нужно все с того же: спланировать по кадру, каким образом вы собираетесь излагать свою историю, а потом обдумать, как осуществить это на деле.

Правда, в подобных многообещающих замыслах есть, конечно, изрядная доля лукавства. Ясное дело, никто не собирается приглашать на съемки настоящего бедуина-погонщика верблюдов, который будет стоять за кадром с рацией у уха и ждать, когда раздастся команда «Запускайте животных!». Кадры с верблюдами могут быть отсняты заранее, загружены в устройство EVS, помечены необходимыми ярлычками и подготовлены к отправке в эфир. Это лишний аргумент в пользу того, что «живое кино», по сути, не совсем «живое», — и с этим нельзя не согласиться. Как показывает практика, «живое кино» — это жонглирование многочисленными разрозненными кусочками, поступающими с «живых» камер и камер, подключенных к EVS, изображение с которых тоже вроде бы «живое», но его можно придержать и включить позже, причем неважно насколько: от доли секунды и дольше. Кроме того, в нашем распоряжении есть то, что режиссеры спортивных трансляций называют «пакет»: набор клипов в памяти EVS, которые обычно быстро монтируют в одно видео по ходу игры и которые режиссер

потом может использовать по своему усмотрению. Это дает возможность вставить в «живую» трансляцию не один кадр, а последовательность записанных кадров.

Можно ли назвать это жульничеством? Для меня решающий фактор — это то, какой процент от всей трансляции составляет «живое» видео, а какой — записанное. Недавняя постановка «Бриолин: в прямом эфире», самого пышного из всех «живых» мюзиклов, в гораздо большей степени основанного на фильме «Бриолин», нежели на одноименной пьесе, была показана в других часовых поясах с задержкой, так что в Калифорнии мы увидели уже запись «живой» трансляции из Нью-Йорка. В самой «живой» трансляции на несколько минут пропал звук и к тому же периодически принимался лить дождь, но, когда тремя часами позже ее показали на Западном побережье, все уже было подчищено. На мой взгляд, записанные кадры являются такой же составной частью «живого кино», как постановочные кадры — частью документального фильма.

Ни один документальный фильм, начиная с великих классических работ вроде «Нанука с севера» (1922) Роберта Флаэрти, не обходился без постановочных кадров, включенных в репортажную съемку. Когда Флаэрти создавал свою проникновенную поэму о суровой жизни эскимосов, он, я уверен, объяснял Нануку: «Подойди к лунке во льду и вытащи рыбу, которую мы подсадим на крючок». Любое искусство мошенничает. Как говорил сам Флаэрти: «Иногда приходится соврать. Порой нужно исказить событие, чтобы передать его истинный дух». Наличие постановочных кадров несколько не умаляет достоинств документального фильма. Наличие кадров с EVS не делает прямой эфир бейсбольного матча менее прямым, и, следуя этой же логике, оно не делает «живое кино» менее достойным того, чтобы называться произведением искусства. Напротив, в его рецепт вполне могут входить ингредиенты, поступающие из других источников, по другим каналам и произведенные иными методами.

По тому впечатлению, которое сложилось у меня за время двух экспериментальных мастерских, транслировать «живое кино» — все равно что жонглировать несколькими десятками апельсинов, стараясь за счет своего мастерства, тщательного планирования, удачи и магии добиться того, чтобы в результате каждый из них упал в нужное место. Кино по своей природе — это совокупность бесчисленного числа изображений и звуков, подобранных так, чтобы оказать на зрителей эмоциональное и интеллектуальное воздействие. И совершенно не важно, собраны эти элементы за месяцы или годы монтажа (как в случае привычного нам кино) или же выхвачены из воздуха в полете (как в случае «живого кино»), — художественная ценность фильма и эффект, производимый на публику, зависят от того, насколько изящно его создатели справились со своей задачей. Итак, однозначно заявляя, что, по моему представлению, «живое кино» состоит из некоторой доли настоящего «живого» действия, транслируемого в режиме реального времени, и изрядного числа записанных и смонтированных ранее компонентов, которые можно включить в прямой эфир, я готов перейти к вопросу оформления и локаций.

Выстраивание планов

Выстраивая планы, надо в первую очередь решить, каким будет художественное оформление постановки и в какой мере вы станете задействовать сцены или кадры, отснятые ранее на местах съемки. Время выстраивать планы приходит после того, как при помощи вышеописанных методов будет подготовлен актерский состав и отрепетирован материал. Конечно, при желании можно пригласить художника-раскадровщика или целую группу таких специалистов и заняться тем, что в начале 1980-х гг., во время работы над фильмом «От всего сердца», я окрестил «превизуализацией». (Тогда мой термин был встречен с неприятием: «Как можно заниматься “превизуализацией”, разве не правильнее было бы назвать это “визуализацией”?!») Я и не подозревал, что это слово живо по сей день, пока много лет спустя, во время экскурсии по студии Pixar, меня не спросили: «Хотите посмотреть нашу комнату для превизуализации?» И в тот момент я почувствовал, что справедливость восторжествовала. Раскадровка — это дорогостоящий процесс, и у сотрудников Pixar и других успешных создателей анимационных фильмов в формате 3D на ее подготовку, редактирование, ревизию и отшлифовку уходят годы. Простыми словами, раскадровка на этапе превизуализации — это план последовательных кадров, который помогает представить, как история будет выглядеть на экране, и разбить ее на отдельные сцены.

Один из способов снять «живое кино» — поставить на съемочной площадке декорации для всех планов (из раскадровки) и заставить актеров быстро перемещаться для следующей сцены в нужные декорации. Примерно так это, в общем-то, и делается. При создании анимационной раскадровки художник не рисует сначала декорации, заполняя их потом действующими лицами по принципам, продиктованным логикой декораций, но, наоборот, начинает с желаемых планов и свободно подгоняет логику окружающего пространства под то, как оно должно смотреться в кадре.

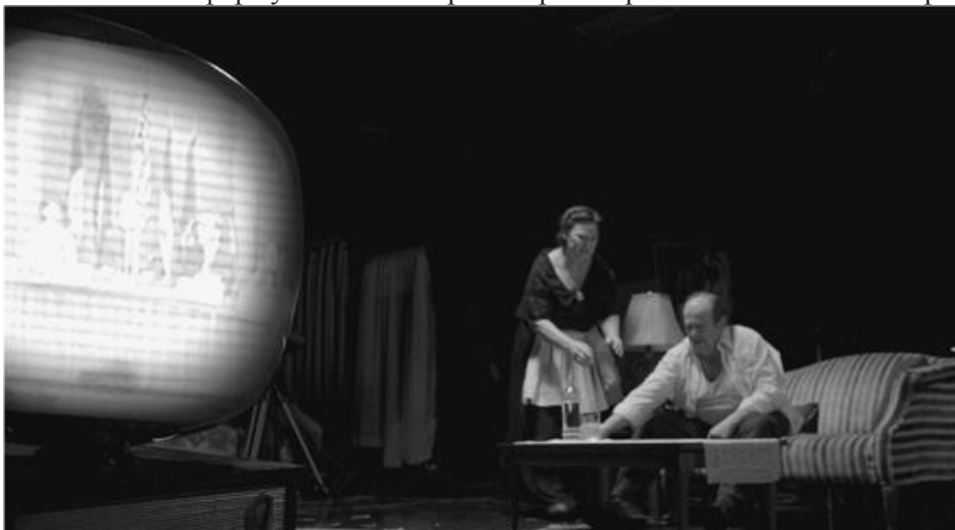
Во время мастерской в Оклахоме я хотел сосредоточиться на вопросе освещения, поэтому решил по большей части отказаться от декораций. Декорации вообще стоят дорого, а декорации для киносъемок еще и должны быть проработаны в мельчайших деталях. Я подумал, что имеющиеся у меня скромные средства лучше пустить на то, чтобы найти способ выстроить интересные планы без использования декораций и дать себе возможность сфокусироваться на освещении.

Я расставил на площадке съемочный реквизит и некоторые предметы обстановки: дверь, окно, немного мебели, — а в качестве фона использовал просто черную занавеску, загородку или вообще пустое пространство зала. Поначалу я думал, что постановка наша будет напоминать фильм Ларса фон Триера «Догвилль» (2003), в котором целый город представлен схемой, нанесенной прямо на пол, и расставленными по ней предметами мебели, что придает ему зловещую атмосферу. Однако вскоре обнаружил, что, хотя у меня на площадке, как и в «Догвилле», нет стен, впечатление складывается совсем иное. И все благодаря освещению. В «Догвилле» площадка нарочно освещена так, чтобы отсутствие стен бросалось в глаза, это часть режиссерского замысла, в то время как мы для своей пробной постановки использовали освещение, при котором весь задний план уходил в темноту.

Я сделал выбор в пользу напольных светильников и всего лишь нескольких прикрытых (тубусами) потолочных ламп с мягким светом: 50% освещения давали приборы под потолком, 40% — напольные лампы и отраженный свет, а еще 10% — бытовые приборы (обычные светильники на площадке и другие источники света). Мы купили дюжину или около того светодиодных осветительных приборов для киносъемок — они легко перекатываются с места на место и работают на батареях, оставшихся от предыдущих постановок. Эти приборы вкупе с обычными настольными и напольными светильниками, которые мы использовали для оформления площадки, а также несколькими направленными вниз подвесными приборами в тубусах придавали изображению на экране кинематографический вид. Новые светодиодные лампы можно было без труда двигать от сцены к сцене по разметке на полу, потому что у них не имелось электрических кабелей.

Мы использовали светосильные дискретные объективы, а не привычные для телесъемок трансфокаторы с меньшей светочувствительностью, поэтому уровень экспозиции у нас был низкий, а атмосфера и тон освещения получались очень красивыми, с многочисленными контрастами и даже некоторыми черными областями — телепродюсеры такого бы не потерпели. На самом деле особенности телевизионного изображения во многом объясняются тем, что эдикты из головного офиса запрещают использовать что-либо, кроме очень яркого, всеобъемлющего освещения и преимущественно крупных планов, а это прямо противоположно тому подходу, который выработал кинематограф. Если бы меня назначили режиссером мыльной оперы и наделили некоторой властью, я бы в одно мгновение придал картинке более кинематографический вид, просто выключив половину осветительных приборов. Но должностные лица этого не позволяют. Кроме того, согласно общепринятой схеме монтажа типичной мыльной оперы, за адресным планом должны сразу идти крупные планы. В 2015 г. я некоторое время посещал репетиции и записи разных передач на студии CBS Television City, включая сериал «Молодые и дерзкие», шоу «Танцы со звездами» и «Позднее-позднее шоу», а также бывал на студии NFL во время прямых трансляций футбольных матчей. Как-то раз, присутствуя на съемках мыльной оперы, я предложил показать одну сцену целиком мастер-планом, так как крупные планы потребуются в следующем эпизоде, но мне сказали, что так сделать нельзя, поскольку это противоречит стилистике сериала. Интересно, что одними из самых преданных фанатов долгоиграющих мыльных опер вроде «Молодых и дерзких» являются заключенные мужских тюрем и эта категория зрителей предпочитает, чтобы им показывали

однородное освещение, множество крупных планов и женщин с красивыми прическами. Любое отступление от этой формулы может страшно разочаровать поклонников сериалов.



Итак, в ходе своего эксперимента в Оклахоме я выяснил, что при использовании разных типов освещения сцены выглядят совершенно не так, как в «Догвилле», где вся площадка просматривается насквозь, а приобретают несколько иной, кинематографический вид, когда место действия кажется обособленным от окружающего пространства, а всего несколько элементов: матрас, обеденный стол, дверь и парочка иных объектов — заставляют зрителей забыть о том, что в кадре нет декораций.

Вторая мастерская: испытывая замысел на практике

Планируя свой второй эксперимент в Калифорнийском университете, я составил перечень вопросов, на которые хотел найти ответы. В частности, что делать режиссеру, если нужно оформить площадку, но он ограничен в бюджете и не может позволить себе дорогие сценические декорации? Вот несколько основных вещей, которые потребуются в таком случае.

- Модульные декорации. Обзаведитесь модульными элементами оформления, которые можно легко втащить в кадр.
- Электронные экраны для проекций. Используйте для создания фона электронные светодиодные или иные экраны, на которые можно вывести изображения, подобранные, отснятые или нарисованные ранее. Это современные модификации экранов Translight, уже хорошо знакомых кинематографу: суть в том, что большие проекции фотографий могут выполнять на площадке роль, например, пейзажа за окном и прочего.
- Цифровые фоны. Как и в масштабных экшн-фильмах вроде «Звездных войн», вы тоже можете создать фон на компьютере, а потом в режиме реального времени вставить его в кадры с актерами при помощи технологии хромакея. Как правило, эта технология требует, чтобы камера, которой снимается сцена, стояла на одном месте. Если же камера перемещается и уж тем более если оператор держит ее в руках (такой стиль съемки популярен в современном кино), вам потребуется сложная электронная система управления движением. Для этого нужно прикрепить камеру к нескольким точкам на потолке или стенах, чтобы при передвижении камеры изображение на зеленом экране двигалось вслед за ней. Это непросто и недешево, поэтому в своих мастерских я избегал лишних расходов, снимая сцены на фоне зеленого экрана только с одной точки. Но если бюджет не столь ограничен, подобный метод позволяет использовать компьютерные фоны и при этом свободно перемещать камеру.

Из соображений экономии я решил не задействовать электронные светодиодные экраны типа новой, модифицированной версии Translight, но в будущем я с удовольствием исследую их возможности. В первую очередь потому, что использование их вместо зеленых экранов предоставляет камере неограниченную свободу перемещения и даже позволяет снимать с рук. Цены на светодиодные экраны быстро снижаются, как вы могли заметить по стоимости своего

домашнего телевизора с плоским экраном, и теперь нам доступны технологии вроде органического светодиода компании LG, которые позволяют передать изображение невероятной красоты, с яркими, живыми цветами и правдоподобными оттенками черного.

При создании модульных декораций для мастерской в Калифорнийском университете я вдохновлялся работами Эдварда Гордона Крэга — театрального деятеля начала XX в., знаменитого своими революционными идеями. Крэг был сыном прославленной английской актрисы Эллиен Терри и сам тоже начинал как актер, но впоследствии стал ведущим постановщиком-новатором своего времени. Отказавшись от использования реалистических декораций, он и другие выдающиеся художники, такие как, например, Адольф Аппиа (настоящий чудесник сценического освещения и оформления), занялись разработкой более абстрактных, атмосферных декораций с богатой цветовой палитрой, в которых великие театральные спектакли того времени, будь это постановки новейших пьес или классика вроде Шекспира, смотрелись бы более выигрышно. Крэг запатентовал оригинальную систему передвижных и складных панелей, которые можно было составлять в бесчисленное множество комбинаций, — в сочетании со световыми проекциями и тенями они могли послужить пьесам очень драматичным и эффектным фоном. Он продал свою идею Константину Станиславскому, руководителю Московского Художественного театра, и там его панели были использованы для оформления постановки «Гамлета» в 1912 г. «Бытует живучий театральный миф, будто эти экраны оказались непрактичными и повалились в ходе первого представления. Его источником, вероятно, послужил соответствующий пассаж из книги Станиславского “Моя жизнь в искусстве” (1924). Крэг потребовал, чтобы автор убрал этот фрагмент, и сам Станиславский также признал, что этот инцидент произошел на одной из репетиций, а не на представлении. Впоследствии он официально принес Крэгу извинения, заявив, что прискорбное происшествие было следствием ошибки рабочих сцены, а не дефекта в самом дизайне панелей»[8]. Позднее Крэг продал панели Уильяму Батлеру Йейтсу и леди Огасте Грегори, основателям дублинского Театра Аббатства, где его изобретение успешно использовалось на протяжении многих лет.

Я подумал, что, пожалуй, эти стандартные модульные стены способны послужить декорациями для моей постановки в Калифорнийском университете. Из набора таких передвижных и складывающихся в обоих направлениях панелей можно составить лабиринт с бесконечным числом разнообразных ракурсов для съемки. Правда, имелась одна сложность: для «живой» постановки их пришлось бы постоянно передвигать с места на место, поэтому нужно было спланировать, как это проще сделать. Но, с другой стороны, именно возможность вносить панели Крэга в кадр для создания определенных планов меня и привлекала. Если бы мне потребовались окно вот тут, или дверь вон там, или торчащие ступени где-нибудь еще, это все можно было бы без труда организовать. Мы составили панели в несколько композиций, очень схожих с теми, что предлагал сам Крэг, и добавили еще несколько групп панелей с окнами и дверями (интерьерная часть с одной стороны панели, экстерьерная — с другой), так что всего у нас получилось 29 блоков. Эти блоки, а также занавесы и реквизит, составили все оформление нашей мастерской в Калифорнийском университете.

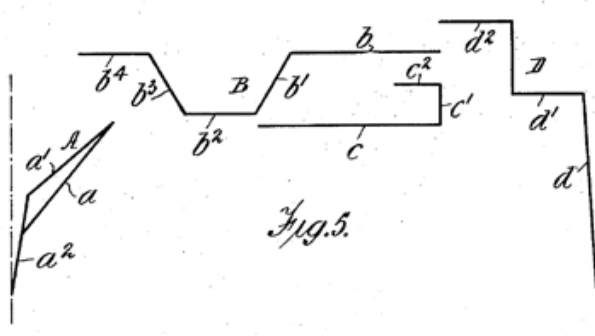


Fig. 5.

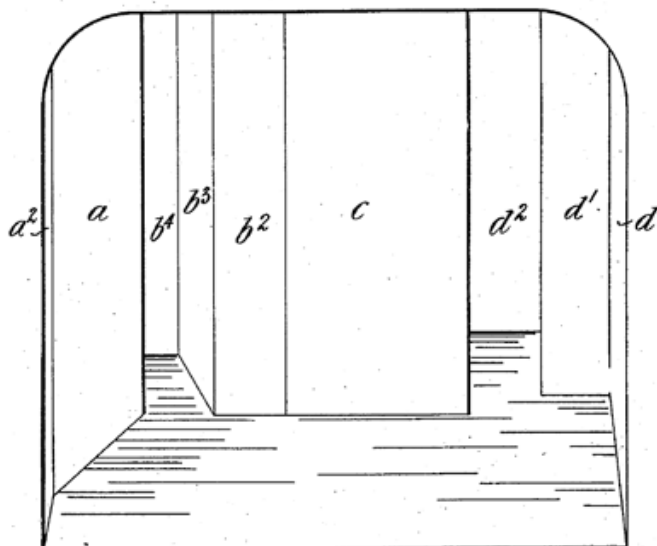


Fig. 6.

Witnesses
Fercy M. Goodwin.
Emory D. Buff.

Inventor.
Edward Gordon Craig.
By his Attorney
D. T. Wolhaupter.

COLUMBIA PLANOGRAPH CO., WASHINGTON, D. C.

Страница из подлинного заявления Гордона Крэга на патент

Я изготовил уменьшенные копии панелей Крэга с маленькими магнитиками в основании и теперь мог планировать сцены, расставляя их по металлической базе.

Нейтральные белесые панели, которые можно было сдвигать в любом направлении, открыли нам простор для составления самых разных конфигураций. Получился настоящий лабиринт, но благодаря подвижности блоков стоило только сдвинуть какую-то из панелей, и актеры могли свободно войти в кадр и выйти из него, камеры — спрятаться за углом, а обстановка — в мгновение ока приобрести иной вид. Таким образом изобретение Гордона Крэга снабдило меня необходимыми модульными декорациями. Естественно, за счет проекций и лучей света, направленных на эти белесые панели, мы могли создать множество различных текстур, фонов, теней и настроений. Можно сказать, мы объединили панели Крэга с эффектами в духе Адольфа Аппиа (проекциями на сцену разнообразных изображений). В нашем распоряжении оказался целый лабиринт из складных, собирающихся гармошкой и вращающихся на шарнирах

конструкций, которые способны заменить сотни декораций и на поверхность которых можно добавлять проекции, тени, а также создавать прочие эффекты.



Для настоящей коммерческой постановки своего сценария «Дальновидения», действие которого происходит в многоквартирном доме 1920-х гг., я бы наклеил на панели обои и, возможно, добавил бы еще некоторые детали для оформления сцены вечеринки в квартире, но в рамках экспериментальной мастерской я не стал этого делать, чтобы панели можно было также использовать и для других сцен.





Кроме того, реалистичные эффекты тоже, вероятно, вполне допустимы: тени от перил, свет от источника с «внешней» стороны, текстура кирпичной и каменной кладки — все это также можно опробовать. А есть еще и такой вариант: эти панели можно состарить или нанести на них какой-нибудь рельеф, как делается в случае обычных декораций, но они при этом сохраняют свою мобильность.

Планы

Вскоре стало ясно, что, хотя все эти интригующие складные панели и раздвижные стены дают нам массу вариантов, куда спрятать камеру, и хотя мы можем оптимально выстроить основной план и даже добавить второй и третий план с той же оси, от многих желаемых планов придется отказаться. Самые лучшие ракурсы с противоположной основному плану стороны в режиме реального времени отснять было нельзя, даже при большом укрупнении, по той простой причине, что камеры, установленные напротив, неизбежно попадали в кадр. Поэтому мне приходилось идти на компромиссы и соглашаться на немалое число ракурсов, которые хотя и удовлетворяли определенные практические нужды, однако не вполне отвечали моим пожеланиям. Наш оператор Михай Малаймер-младший умудрялся чудесным образом установить для съемки одной сцены семь и более камер, но, хотя для нашего эксперимента в рамках мастерской этого было достаточно, я понимал, что тех ракурсов, которые мне действительно требовались, с них не получить. Впрочем, как это часто случается, во всем находят свои плюсы: некоторые из компромиссных ракурсов, будучи не вполне типичными, оказались более интересными. И все же я должен признать, что в «живом кино» и правда есть такая проблема: невозможно просто так одновременно получить лучшие ракурсы всех составляющих сцены. У этой проблемы имеется ряд возможных решений, как, например, использование камер 4К, о которых уже упоминалось ранее, и я прибегал к нему, когда не оставалось никаких иных способов получить желаемый ракурс.

Был и другой вариант: отснять нужные кадры заранее, записать на EVS, а затем вставить в прямую трансляцию исполняемой сцены. Это срабатывало отлично. Во время трансляции я мог переключаться между «живыми» камерами (которые были помечены цифрами: 1, 2, 3, 4, 5 и т.д.) и использовать материалы с EVS (которые были помечены буквами: A, B, C, D, E и т.д.). Для прямого эфира такая номенклатура крайне важна, потому что решения нужно принимать быстро, а перепутать, где «живая» съемка, а где запись, совсем не хочется. Если скажешь: «EVS3» — могут по ошибке включить камеру №3.

Что делать, если по сюжету вам требуется сцена на пляже или в любом другом месте, которое не создать при помощи сценической магии, задников Translight, системы Motion-control или зеленого экрана? Даже в Голливуде «золотого века» режиссеры старались отснять большую часть материала на студии, в декорациях, будь то интерьерные или экстерьерные сцены. На каждой студии хранились грандиозные библиотеки изображений, по которым можно было изучить и воссоздать любой период истории любого уголка мира. Считалось, что все, что не удастся построить в павильоне, вторая съемочная группа сможет позже отснять за несколько дней или недель на натуре. В распоряжении каждой студии находились огромные земельные участки для постройки декораций — начало этой традиции положил Дэвид Уорк Гриффит своим

фильмом «Нетерпимость» (1916), и участки продолжали использоваться в 1940-х и 1950-х гг. Голливудская формула кинопроизводства была проста и эффективна: декорации следует построить в павильоне или на территории студии, и основная часть съемки должна проходить там, чтобы высокооплачиваемые ведущие актеры не задерживались на площадке дольше необходимого и режиссер мог всесторонне контролировать процесс. Если для фильма и требовались кадры из какого-то отдаленного реального места, туда отправлялась вторая съемочная группа, а кинозвезд порой заменяли дублеры в их костюмах. Зачастую материал снимался всего за несколько недель и всего несколькими людьми — которые, к слову, не получали за это больших денег. Вышеупомянутая голливудская формула — один из вариантов, к которому могло бы прибегнуть «живое кино». Но сейчас, когда информация по всему миру передается в считанные мгновения, стали возможными и другие решения. К примеру, вся постановка может происходить в некоем месте — или двух-трех таких местах, — а режиссер и его рабочая группа могут сидеть в аппаратной где-то еще. Не сомневаюсь, в будущем возникнут и другие технологические решения. На самом деле в «цифре» возможно все — были бы идея и достаточный бюджет.

В 1964 г. мне посчастливилось прокатиться по территории студии 20th Century Fox, еще до того, как постройки на ней были разрушены, чтобы освободить место для Century City. Это было просто незабываемо! Я видел масштабные декорации для «Песни Бернадетт», «Плещаницы» и других фильмов. А ведь прежде подобные изумительные, немалых габаритов сооружения стояли на студийных площадках по всему Голливуду. Да и декорации внутри павильонов зачастую оказывались не менее впечатляющими. Хотя, должен признаться, в свое время я был страшно раздосадован, когда по причине микроскопического бюджета Warner Brothers отказали мне, тогда 25-летнему режиссеру, в просьбе снимать «Радугу Финиана» на настоящих табачных плантациях в Кентукки — и это несмотря на то, что в фильме были задействованы великий Фред Астер, а также Пегула Кларк и Томми Стил. В результате мне навязали для съемок подновленные декорации фильма «Камелот».

Ответ на вопрос, как быть с дорогими и экзотическими местами для съемок, прост: если вы располагаете бюджетом, позволяющим снимать на натуре, — то вперед. Можно также отснять некоторые кадры заранее, смонтировать их и позже вставить по ходу прямой трансляции, даже задействовав для передачи материалов с природы спутник, или в режиме реального времени скомбинировать их с другими сценами, транслируемыми живьем из студии. Не важно, делаете ли вы «живое» или традиционное кино: проблема студия/натура остается прежней.

Глава 6

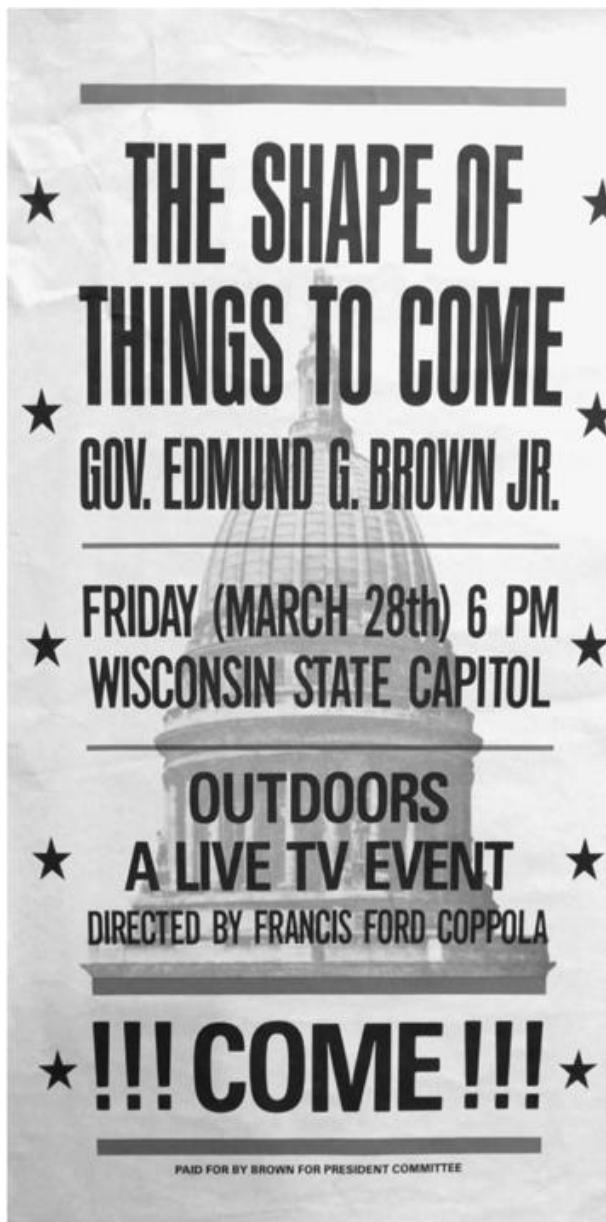
Позорный облик грядущего: Мэдисон, штат Висконсин

Меня связывают близкие отношения с губернатором Калифорнии Джерри Брауном, который также был другом и коллегой моего брата Аугуста Флойда Копполы. Я нарочно указываю полное имя брата, потому что мое собственное было придумано в подражание ему. Мне всю жизнь страшно нравилось, как сочетаются его имена и фамилия, поэтому я стал, на тот же манер, называться Фрэнсисом Фордом Копполой. В общем, мы были на дружеской ноге с губернатором Брауном, и поэтому, когда в 1980 г. он, баллотируясь в президенты, попросил меня снять ролик для своей предвыборной кампании, я согласился — но сразу решил, что это должна быть не запись, а «живое» выступление. В итоге эта работа стала самым постыдным и плачевным опытом в моей карьере — хотя она немало говорит о моем отношении к телевидению вообще и «живому телевидению» в частности.

Ролик под названием «Облик грядущего» стал одной из первых попыток сделать политическое обращение в прямом эфире. Идея была такая: Джерри Браун появляется в прямом эфире перед зданием Капитолия в Мэдисоне, штат Висконсин, и выступает с речью, которая сопровождается изображениями, иллюстрирующими цели и мечты Америки. Естественно, мы располагали строго ограниченным бюджетом, да и нечего подобного я ранее не снимал. Мы связались с телевизионной компанией в Мэдисоне и договорились арендовать у них телевизионный грузовик, способный поддерживать пять-шесть камер, которые мы тоже собирались брать в аренду; операторов и прочих участников съемочной группы мне также

предоставили на местном телевидении. Я тщательно проработал с Джерри его реплики. Я заставил его одеться в тренч, хотя это было совсем не по погоде (дело происходило в марте), а затем вывел на пульт вспомогательные видеоматериалы, включая фильмы вроде «Плуг, нарушивший равнины» (документальная короткометражка 1936 г., снятая Паре Лоренцем и изобилующая живописными кадрами американских сельскохозяйственных угодий), чтобы можно было время от времени переключаться с камер, демонстрирующих Джерри в окружении огромной толпы, которую привлечет его выступление, на эти записи.

Как обычно, я замыслил невероятно сложный проект: решил не просто вставить в прямую трансляцию нарезку из вдохновляющих образов, призванных иллюстрировать слова кандидата, но и задействовать хромакей (поставив зеленый экран за спиной у Джерри), чтобы фигуру кандидата можно было наложить на кадры из нарезки и тем самым усилить эффект от позитивных воззрений, которые он озвучивает. Я заготовил дополнительные материалы, привез их в Висконсин и загрузил на оборудование в арендованном грузовике. Также я нанял вертолет, чтобы снять внушительное место действия с высоты: подсвеченное здание Капитолия и трибуну перед ним, с которой политик обращается с речью к взволнованной толпе, — все вместе создавало бы впечатление, будто Джерри уже стал президентом. Губернатор Браун должен был выйти «как президент» к Капитолию Висконсина: эту же параллель следовало подчеркнуть и самому зданию, в котором заседают обе палаты Законодательного собрания Висконсина и Верховный суд штата, а также располагается резиденция губернатора. Это величественное строение источает могущество и может послужить дублером главному Капитолию в Вашингтоне. Итак, губернатор Браун должен был подняться на платформу с развевающимися флагами, одетый в тренч, несмотря на ледяной ветер. «Живые» политические обращения в то время были редкостью, и я нарочно хотел подчеркнуть, что все происходит прямо на глазах у зрителей: на улице в тот момент было действительно холодно.



Афиша-анонс «живого обращения» Брауна, на которое приглашаются избиратели

У меня есть склонность подводить каждый замысел на самую грань провала и в процессе выяснять, что можно делать, а чего нельзя. Эта попытка использовать «живое телевидение» в политических целях не стала исключением: я хотел узнать, как далеко смогу зайти. И в результате превысил свои технические возможности.

Когда мы, сидя в грузовике, готовились выпустить Джерри в эфир, я, к своему ужасу, обнаружил, что все превью на экранах, которые поступают с арендованных камер, выглядят одинаково: повсюду видны лишь ноги оператора и земля под ними. В панике я стал требовать по внутренней связи, чтобы операторы подняли камеры и заняли те позиции, о которых мы договаривались. Но внутренняя связь не работала. Механик в грузовике попытался ее наладить, но на экранах по-прежнему были видны только ноги. Время вышло, и мы оказались в прямом эфире.

Я запустил тот общий план громадной толпы, который снимался с воздуха, кандидат вышел на трибуну, но переключиться на какие-либо другие ракурсы было невозможно. Наконец я заметил, что один оператор все-таки направил камеру в нужную сторону без команды по внутренней связи — остальные, как ни странно, продолжали снимать собственные ботинки. Браун начал свое обращение, а я все пытался достучаться до операторов, чтобы получить еще

какие-нибудь ракурсы. Но, увы, безуспешно. Тогда я переключился на кадры американской жизни из «Плуга, нарушившего равнины» и, за неимением других планов, попросил технического директора наложить на них изображение губернатора. В результате картинка выглядела так, будто ее транслируют с Марса: хромакей давал сбои, из-за которых на фигуре губернатора Брауна появлялись диковинные, необычные эффекты. Внутренняя связь так и не заработала, поэтому мне пришлось обходиться тем, что было, и в итоге у нас получилось, вероятно, самое странное политическое обращение в истории. Помню, когда трансляция закончилась, я поклялся себе, что если еще когда-либо возьмусь делать прямой эфир, то найду грузовик понадежнее и, главное, удостоверюсь, что внутренняя связь в порядке.

Должен сказать, что Джерри Браун отнесся к нашему провалу с непревзойденным великодушием — возможно, он просто не понял, насколько все оказалось плохо. Джерри был сама доброта, и более того, много лет спустя, в 2010 г., вновь выдвигаясь на пост губернатора, он по совету своей дальновидной супруги Энн Гаст обратился ко мне с просьбой посодействовать ему в подготовке политических обращений. Я согласился, и Брауна избрали. Но я всегда был благодарен Джерри за то, что он не держал на меня зла после неудачи с той первой трансляцией.

Когда первый опыт «отстоялся», я решил, что сниму фильм «От всего сердца» в формате близком к «живому телевидению», но, памятуя о проблемах с арендованным грузовиком и недогадливой съемочной группой, надумал заказать собственный грузовик для своей новой студии Zoetrope Studios. Я выбрал эксклюзивную самоходную модель трейлера Airstream, которая была создана всего в двух экземплярах: один для меня, второй — для NASA.

Помню, с каким восторгом я наблюдал, как эта машина (впоследствии, когда мы в 1983 г. снимали фильм «Изгои», ребята прозвали ее «Серебристой Каракатицей») въезжает на мою новую студию под оглушительные звуки «Полета валькирий» — триумфальной музыки из третьего действия оперы Вагнера «Валькирия» (которая была также использована в «Апокалипсисе сегодня»).



Глава 7

«ОТ ВСЕГО СЕРДЦА»: УРОКИ ФИЛЬМА

История замысла и создания фильма «От всего сердца» весьма любопытна. На этапе подготовки к съемкам я принял важное решение, одно из немногих в своей долгой жизни, о котором я действительно сожалею. Но этот опыт научил меня кое-чему, что пригодилось мне позже в ходе двух экспериментальных мастерских в Оклахоме и Калифорнии.

Примерно в то время, когда я еще только начал обдумывать проект этой картины — дело было в начале 1980-х гг., — на экраны вышел «Апокалипсис сегодня», вызвавший, как мне тогда казалось, невнятную реакцию у критиков. Фрэнк Рич из журнала Time в своей рецензии назвал этот фильм «самой невероятной голливудской белибердой десятилетия». Премьерный показ состоялся в голливудском кинотеатре Pacific Dome, где мы с Джорджем Лукасом продефилировали в зал, готовясь принять поражение от «Лоуренса Аравийского», но, несмотря на смешанно-негативные отзывы, наплыв зрителей был весьма приличный. Фильм получил два значимых «Оскара» технического плана (за операторскую работу и звук)[9], но в номинации «Лучший фильм» его обошел «Крамер против Крамера». Поскольку я был главным поручителем «Апокалипсиса сегодня», производство которого вышло далеко за рамки бюджета и обошлось в \$32 млн, а процентные ставки по займам тогда поднялись аж до 21%, мне казалось, что в скором времени я пойду по миру. Кроме того, я думал, что этот проект дискредитирует мое творчество, став первой неудачей после череды фильмов, снискавших огромный успех: «Паттон», «Крестный отец», «Разговор», «Американские граффити» и «Крестный отец – 2».

Никто не хотел финансировать «Апокалипсис сегодня», и никто из актеров, которых я открыл и с которыми сотрудничал в предыдущих картинах, не желал в нем сниматься, пока наконец

Марлон Брандо не согласился поучаствовать, оговорив себе вознаграждение \$1 млн в неделю и 11,5% от общей прибыли. Помню, как я поехал в Малибу и вел там увлекательные разговоры со Стивом Маккуином, но в конце концов он с грустью сообщил мне, что не сможет так надолго оставить семью, и отказался.

Хочу, чтобы вы понимали, какие чувства вызвал у меня «Апокалипсис сегодня», который стал, вероятно, самым пугающим — как с творческой, так и с финансовой точки зрения — опытом в моей жизни. Было ясно, что я, подобно Икару, подлетел слишком близко к солнцу — и то, как скоро я рухну вниз, случись катастрофа через месяцы или годы, было лишь вопросом времени. Осознавая это, я подумал, что, возможно, мог бы очень быстро создать фильм совершенно иного плана, нечто беспроигрышное, занимательное и пользующееся спросом, чтобы, когда «Апокалипсис сегодня» потерпит свое сокрушительное фиаско, эта новая картина меня выручила. Так я замыслил комедию, причем музыкальную, хотя на этот жанр в те годы смотрели неблагоприятно.

Однажды в международном аэропорту Лос-Анджелеса ко мне подошел молодой человек приятной наружности, высокий и темноволосый, и, представившись как Эрмиан Бернштейн, спросил, не прочитаю ли я его сценарий. Мне часто поступали такие предложения, но обычно я их игнорировал, поскольку и сам всегда претендовал на звание сценариста.

Сочинение Бернштейна называлось «От всего сердца». Действие происходило в Чикаго и было отчасти основано на личной истории автора: Эрмиан описал свои отношения с девушкой, которую он любил и потерял. Мне показалась заманчивой идея снять фильм о любви, особенно комедию, однако захотелось сделать из него еще и мюзикл. Мне представлялось, что теперь самое время вспомнить этот некогда восхитительный голливудский жанр, о котором, как и о вестернах, в ту пору на студиях нельзя было даже заикнуться, потому как всех интересовали лишь проекты в духе самого последнего «хита». Все остальное, как правило, было *verboten*[10].

В то время мы с супругой и детьми жили в Сан-Франциско. У меня был красивый офис в пентхаусе под крышей исторического строения Сентинел-Билдинг, также известного как Башня Колумбус, в районе Норт-Бич, и я обзавелся еще несколькими зданиями поблизости, включая чудесный театр Little Fox Theater. Я также владел еженедельным журналом City Magazine, который высасывал все оставшиеся у меня сбережения, и только-только купил радиостанцию KMPX. У меня была своего рода мечта — задействовать все эти приобретения, включив их в единый творческий процесс: чтобы истории публиковались в журнале, ставились в театре, а потом транслировались по радио. Сложно сказать, что тогда творилось у меня в голове, но вдохновения было хоть отбавляй.

Вместе с тем я понимал, что долги за «Апокалипсис сегодня» рано или поздно меня настигнут и тогда наступит мой собственный финансовый апокалипсис — и это не на шутку пугало. Поэтому я сделал то, что делаю всегда, когда мне страшно: замыслил еще более новаторский, более масштабный, более дерзкий и увлекательный проект, чтобы нырнуть в него с головой. У меня появилась свежая идея, которой я тут же заболел: можно устроить студию в городе, прямо здесь, в Норт-Бич. Один дом отдадим сценаристам, другой — актерам, в здании через дорогу откроем кафе, а в том, которое слева от театра, разместим лабораторию для работы с пленкой и звуком. И все это в богемном районе, где на каждом углу хорошие рестораны, кафе, бары, шоу и, может, даже девочки. Словом, то, о чем я всегда мечтал, — *la bohème*.

Я видел, что выручка от «Апокалипсиса сегодня» все-таки понемножку капает, но мне по-прежнему казалось, что фильм, как я и боялся, проваливается в прокате. При этом у меня самого не было никаких готовых сценариев, только один умозрительный проект под названием «Избирательное сродство», который я замыслил как цикл из четырех фильмов: этакий квартет историй о любви, навеянный бессмертным романом Иоганна Вольфганга Гёте, написанным еще в 1809 г. Предполагалось, что каждый из этих четырех фильмов будет соответствовать определенному времени года: весне, лету, осени и зиме, — и в каждой центральной фигурой должен был стать один из участников любовного конфликта, один из элементов происходящей между ними всеми «химической реакции»: мужчина, женщина, другой мужчина, другая женщина. В сценарии, который я получил в аэропорту — «От всего сердца», — оказался несколько схожий сюжет, поэтому я задумался, нельзя ли переделать его в мюзикл. Может быть, перенести действие из Чикаго в Лас-Вегас, потому что речь идет о величайшей азартной игре нашей жизни: поиске и удержании любви? Мало-помалу я убедил себя, что кратчайший путь к

спасению — это взять сценарий Эрмиана, каким-то образом совместить его с моим проектом «Избирательного сродства» и поставить коммерческую музыкальную комедию, чтобы уберечься от лавины проблем, которую повлечет за собой провал «Апокалипсиса сегодня». Не спорю, то была безумная идея, но, насколько я помню, тогда мне это казалось логичным.

Тем временем моя задумка организовать студию в Сан-Франциско встретила сопротивление, которое, как мне казалось, объяснялось простым упрямством: владельцы соседствующих зданий и помещений отказывались продавать и сдавать их в аренду и ни в какую не соглашались поддержать мой проект. Я впал в уныние, чувствуя приближение неизбежного краха.

Вдобавок ко всему студия MGM, которой принадлежали права на сценарий «От всего сердца», хотя и была готова продюсировать и финансировать фильм, отвергала некоторые мои предложения. Бюджет на картину выделялся скромный, и руководство студии не видело смысла превращать ее в мюзикл, да и вообще снимать мюзикл, поскольку этот жанр тогда уже утратил свою популярность. Также они недоумевали, зачем мне понадобилось переносить место действия в Лас-Вегас. Полагаю, Эрмиан Бернштейн тоже этого не понимал, но он был так рад, что его штурм в аэропорту увенчался успехом, что не стал возражать.

Тогда я решил все переиграть: а почему бы не отказаться от идеи городской студии и не купить нормальную студию в Голливуде? На рынке в тот момент было из чего выбрать. Я перебазируюсь в Лос-Анджелес, где уже есть все необходимые ресурсы, а также масса талантливых актеров. За те деньги, которые я вложил в собственность в Сан-Франциско, можно было купить голливудскую General Studios, где в начале Второй мировой снималось несколько финальных сцен моего любимого фильма «Багдадский вор»: именно там, как я воображал, катался на тиграх молодой актер индийского происхождения Сабу Дастигир, восходящая звезда Голливуда тех лет. Я договорился, что приеду посмотреть студию. И вот передо мной ворота, те самые ворота, за которые я заглядывал, еще будучи 13-летним мальчишкой: наша школа «Банкрофт Джуниор Хай» находилась неподалеку. Я прошел всю территорию насквозь, миновал девять павильонов и вышел за ворота. Решение было принято. Здесь будет Zoetrope Studios.

И тут мое воображение ушло в отрыв. В «Апокалипсисе сегодня» все было сделано по старинке: вертолет за вертолетом, взрыв за взрывом. Но теперь начиналась эра, когда кино должно было выйти на совершенно иной уровень, — грянула цифровая революция. Фильмы наконец должны были стать цифровыми, как я давно ожидал. Моя новая Zoetrope Studios имеет все шансы стать студией будущего, в которой сеть компьютеров Xerox Star соединит между собой все отделы. Раньше мы и подумать не могли, что такая сеть возможна, но благодаря выдающейся работе научно-исследовательского центра Xerox PARC, который нам с Джорджем Лукасом довелось посетить, она стала реальностью. Я объяснил своим коллегам, что эту сеть, словно длинную бельевую веревку, протянут в окна сценарного отдела, а потом выведут наружу и перекинут в актерский цех и т.д., пока она не охватит все отделы: кастинга, звука, спецэффектов. Туда можно будет повесить на прищепку заголовок сценария и его основную идею, а потом, потянув за веревку, отправить их в сценарный отдел. Правда, я смог позволить себе только два компьютера Xerox Star, да и то вскоре мне пришлось вернуть их обратно, но я хотя бы купил их у фирмы Xerox, а не «позаимствовал», как сделали Apple с Microsoft. Когда Стив Джобс обвинил Билла Гейтса в том, что он своровал идеи у Apple, Гейтс ответил: «Знаешь, Стив, я думаю, что есть и другая точка зрения. Скажем так: у нас обоих есть богатый сосед по имени Xerox, я забрался к нему в дом, чтобы украсть телевизор, и обнаружил, что ты меня опередил»[11].

Zoetrope Studios должна была стать первой компьютеризированной киностудией, оснащенной цифровыми камерами, оборудованием для монтажа и проекторами. И это еще не все. Предполагалось, что, объединив будущее с прошлым, она станет работать по принципу старых голливудских студий: заключать с актерами долгосрочные контракты, по условиям которых они смогут посещать школы актерского мастерства, вокала и танцев прямо при Zoetrope Studios. Школьники, мечтающие о карьере в кино, получают возможность входить в ее ворота и проводить на студии по несколько часов в день, занимаясь интересующими их предметами: актерским мастерством, изобразительным искусством, звуковым и музыкальным сопровождением. Это будет, думал я, просто рай на земле — если только мне удастся воплотить свой замысел прежде, чем меня настигнет «мрачный жнец» в виде долгов за «Апокалипсис сегодня».

Тогда-то я и заявил, что стану снимать «От всего сердца», перенеся место действия в Лас-Вегас, и согласился, пойдя на компромисс с самим собой, сделать его мюзиклом лишь наполовину: пусть актеры не поют, но развитие сюжета сопровождается «музыкальным повествованием» в исполнении Тома Уэйтса и Кристал Гейл. Одно воспоминание об этом проекте заставляет меня вновь загореться теми идеями! Мне было все равно, что сценарий не очень-то крепкий, и, конечно, мне совершенно не хотелось просто полететь в Лас-Вегас и отснять фильм там — это было бы слишком логично; я хотел сделать «живую» постановку и показать ее в прямом эфире, прямо как Джон Франкенхаймер во времена «золотого века» телевидения. Я знал, что в те годы — а дело было в 1981-м — не существовало цифровой телевизионной камеры, которая могла бы заменить киноплёнку и взять на себя ту важную роль, которую выполняла кинокамера. Но у меня возникла идея, которой я и воспользовался: приладить видеоискатели стандартных кинокамер к телевизионным камерам; таким образом, хотя съёмка будет производиться на стандартную десятиминутную бобину, можно будет отсматривать материал, монтировать его, микшировать звук, добавлять музыку и выпускать результат в прямой эфир хотя бы по десять минут зараз.

В 1961 г., когда я был студентом Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе, мне выпала чудесная возможность посетить Paramount Studios и посмотреть, как Джерри Льюис работает над фильмом под названием «Дамский угодник». Мне всегда нравились картины, которые Льюис снимал и в которых играл, потому что они были эксцентричными и обязательно чем-то удивляли. Помню, когда я пришел на площадку, у режиссера был день рождения, а я, как обычно, зверски проголодался. Я так хорошо запомнил этот визит, потому что в павильоне стоял гигантский именинный торт, который вскоре предполагалось разрезать и съесть, а еще там имелись потрясающие декорации женского пансиона без четвертой стены. Я также увидел, как блестяще Льюис использует телекамеры: они были направлены на видеоискатели, а изображение с них записывалось на двухдюймовые видеомagnитофоны Ampex — так что режиссер мог посмотреть последний дубль на повторе. Наконец пришло время разрезать огромный торт. Я подобрался к нему как можно ближе и, стараясь вести себя прилично, стал передавать куски всем тем, кому не удалось занять более выгодное положение. И лишь передавая последний кусок, я сообразил, что угощение уже закончилось и мне самому ничего не осталось. Но зато я навсегда запомнил эти видеоискатели и магнитофоны и впоследствии долго задавался вопросом: почему эту идею больше никто не использовал? И вот теперь я решил, что обращусь к ней в работе над фильмом «От всего сердца», а в результате вся киноиндустрия научится — на моем горьком опыте, — как применять video assist (видеокамеру, установленную рядом с кинокамерой, чтобы контролировать освещение, кадрирование и исполнение).

У нас на студии было девять больших площадок, и наш замечательный художник-постановщик Дин Тавуларис со своей командой заполнил их, одну за другой, репликами Лас-Вегаса. Это было невероятное зрелище: целый ряд площадок с громадными, роскошными декорациями, уподобленными... Нет, даже не уподобленными... Наш художественный отдел построил настоящий Лас-Вегас, со всеми его неоновыми огнями, прямо на этой старенькой студии на пересечении авеню Лас-Палмас и бульвара Санта-Моника. Декорации были расположены в той же последовательности, что и сцены, которые должны были в них сниматься, поэтому актеры могли переходить из одних в другие, играя свои роли в режиме реального времени, и так же живьем должны были исполняться песни, осуществляться монтаж, добавляться спец- и звуковые эффекты. Ну, по крайней мере так я предполагал.

То, что случилось далее, является собой прекрасный пример следующего феномена: когда группе людей озвучивают какую-нибудь новую идею, каждый слышит что-то свое. Витторио Стораро — без сомнения, один из величайших ныне живущих кинооператоров в мире и замечательный человек, с которым мы бороздили джунгли на съемках «Апокалипсиса сегодня» и который снял восхитительный фильм Бертолуччи «Конформист», — подошел ко мне и произнес со своим очаровательным итальянским акцентом: «Фрэнсис, зачем нам столько камер? Мне так трудно сделать для них свет. Если у меня будет только одна камера, я управлюсь быстрее». И тогда я принял то самое роковое решение, которое стало единственным серьезным поводом для сожалений за всю мою долгую жизнь. Зачем я купил студию и заполнил девять площадок декорациями Лас-Вегаса (хотя настоящий Лас-Вегас был всего в 45 минутах лёта)? Я сделал это для того, чтобы получить возможность снять «От всего сердца» живьем — и воплотить мечту

всей своей жизни создать «живое кино». Ну а потом, только потому, что я так трепетно относился к Витторио, — и, возможно, еще потому, что и сам был немало напуган тем, что собираюсь сделать, — я сдался.



Мораль истории

«Апокалипсис сегодня» так и не достиг того финансового дна, которого я старался избежать, но вот «От всего сердца» сделал это за него. Народ по-прежнему шел в Cinedome Theater смотреть фильм о войне во Вьетнаме, который умудрился, как ни странно, окупиться, несмотря на ставку 21%. Однако реакция на выход на экраны музыкальной комедии «От всего сердца» напоминала мощный удар, которым противник забивает вам решающее очко в пинг-понге — в данном случае моими противниками были критики. Далее последовала реорганизация моего бизнеса как должника (об этом я более подробно расскажу в главе 11), что в корне изменило финансовое положение моей семьи. Нас с женой вызвали в банк в Нью-Йорке, где, сидя за большим круглым столом в зале заседаний совета директоров, мы весь день подписывали сотни документов, по которым все наше имущество переходило банку, из-за чего я был вынужден в течение последующих десяти лет снимать по одному заказному фильму в год.

И мне так и не удалось попробовать свои силы в «живом кино».

Глава 8

«Рип ван Винкль»

После финансового краха, которым обернулось производство «От всего сердца», я вознамерился набраться любого возможного опыта в области «живого телевидения». А потому решил не отказываться ни от каких предложений и в ходе работы учиться, а может, даже испытывать некоторые идеи, чтобы понять отличие постановок этого рода от обычного театра. Одна такая возможность выпала мне в 1987 г.: Фред Фукс, продюсер авторской передачи Шелли Дюваль «Сказочный театр», предложил мне сделать один выпуск их программы. Каждый выпуск там снимался сразу, но не транслировался напрямую, а являлся, что называется, «живой записью». Однако, на мой взгляд, это был шанс поучаствовать в максимально близком к «живому телевидению» проекте и увидеть его отличия от театра и кино — тех двух видов искусства, с которыми я работал ранее. Кроме того, некоторое время назад, когда я выступал в роли продюсера великолепного фильма Пола Шредера «Мисима», меня поразили те образы, которые создала для него художница Эйко Исиока, и теперь мне было любопытно пригласить ее к сотрудничеству.

Из всех предложенных сценариев самым интересным мне показался «Рип ван Винкль» — и я с воодушевлением взялся попробовать свои силы в интерпретации этого классического произведения. Я пытался сделать постановку как можно более образной, прибегая для этого к ряду театральных приемов. Например, чтобы изобразить фрагмент гор вокруг долины реки

Гудзон, я собрал в кучку группу актеров, накрыл их одеялом и поставил так, чтобы они вписывались в декорации, — теперь, их усилиями, гора могла дрожать от холода и таять от жары. В то же время я старался понять и задействовать технологии, которые используются исключительно на телевидении.



В итоге выпуск получился странноватый — и хотя я до сих пор толком не знаю, понравился он зрителям или нет, по моему ощущению, его расценили именно как «странноватый», и реакция на него была не лучшая. Но «Рип ван Винкль» по сей день остается моим единственным коммерческим посягательством на нечто близкое к «живому телевидению». Много лет я пребывал в неведении, насколько сносным или откровенно неудачным был этот мой шагок в сторону «живого кино», пока совсем недавно не наткнулся на сайте A. V. Club на такую вот заметку некоего Игнатия Вишневецкого:

«Пересмотрев “Красавицу и чудовище”, я решил наконец обратиться к одному из последних выпусков авторской передачи Дюваль, “Рипу ван Винклю”, снятому Фрэнсисом Фордом Копполой с Гарри Дином Стэнтоном в идеально подходящей ему заглавной роли. Естественно, теперь я ругаю себя за то, что не видел это прелестное и несурзное произведение телеискусства раньше. Со всеми своими примитивными видеоэффектами и псевдонаивным художественным оформлением в духе театральных декораций от Эйко Исиока, “Рип ван Винкль” выглядит как карандашный эскиз для “Дракулы” Брэма Стокера. Не случайно оба они были спродюсированы Фредом Фуксом, который, после того как “Сказочный театр” был снят с эфира, стал у Копполы президентом Zoetrope Studios».

Глава 9

Вопрос стиля в кино

В кинобизнесе можно работать в каком угодно стиле — лишь бы это был реализм. Может, я излишне саркастичен, но такое, чтобы продюсер и спонсор с готовностью согласились с желанием режиссера снять фильм в необычной манере, случается очень редко, разве что этот режиссер настолько крут, что ему дозволено работать как заблагорассудится и выбирать стиль по собственному усмотрению.

Реализм

Реализму всегда удавалось смести со сцены все остальные стили, затмить их собой. В конце XIX в. в стилистике американских театральных постановок стали доминировать реалистично расписанные декорации и жизнеподобное освещение — примером может послужить сценическая адаптация романа Дюма «Граф Монте-Кристо», с которой Джеймс О’Нил ездил по всем штатам.

Следующий отрывок, позаимствованный из обстоятельной книги Роберта Даулинга о Юджине О’Ниле, описывает, как это происходило: «Обладая эксклюзивными правами на пьесу, впервые показанную зрителям в сезон 1885/86 г., Джеймс О’Нил [отец Юджина] исполнял эту роль в битком набитых залах еще без малого тридцать лет, что ежегодно приносило ему доход примерно в сорок тысяч. Как и Эдмону Дантесу, Джеймсу удалось вырваться из своего узилища — бедности». Однако не все 6000 его выступлений заслужили высокую оценку. 31 декабря 1887 г. газета San Francisco News Letter опубликовала отнюдь не благосклонный отзыв на спектакль Джеймса О’Нила: «В его руках эта романтическая история превратилась в экстравагантную мелодраму... Он пожинает материальные плоды своей деловой прозорливости, но жертвует ради них искусством».

Сам Юджин О’Нил вспоминал: «Мой отец был выдающимся актером, но грандиозный успех “Монте-Кристо” не позволял ему заняться чем-то иным. Он мог играть его год за годом и получать по пятьдесят тысяч чистой прибыли за каждый сезон. Он считал, что просто не может позволить себе братья за что-то еще. Но в последние годы его переполняли горькие сожаления. Ему казалось, что “Монте-Кристо” погубил его как художника».



Любопытно, что театр в конце XIX в. был таким же прямолинейным, какими сейчас стали наши студийные фильмы. Это было видно по декорациям, по тому стремлению сделать все настолько реалистичным, насколько это только возможно в условиях театральной сцены. Нетрудно понять, почему сын Джеймса О’Нила, единственный американский драматург, удостоенный Нобелевской премии по литературе, хотел освободить театр, вернуть в него все, что было утрачено: маски, которые использовали греки, солилокви, хор, реплики «в сторону», пантомиму, эпилог. Идеи Юджина О’Нила вдохновляют и меня тоже, потому что он стремился добиться перерождения американского театра. Видя разочарование отца, сын решил сорвать путы «реализма» и «успеха у публики» и превратить всю свою жизнь в произведение искусства.

Как же меня растревожила в свое время эта строчка: «Одними из первых услышанных от отца слов, которые О’Нил мог вспомнить, были: “Театр умирает”».



Нынешнее кино, как и театр конца XIX в., полностью кодифицировано, поэтому все, что бы вы ни сняли, будет моментально отнесено к тому или иному жанру. Сейчас, в эру Netflix[12] и онлайн-контента, такая классификация необходима для оценки фильма и получения доступа к нему, потому как списки предложений зачастую формируются по жанрам: драма, комедия, ужасы, романтическая комедия и т.д. Далее могут следовать более узкие категории: эксцентрическая комедия, подростковое кино, саспенс, детектив и прочее.

Что же касается стилистики, которую может избрать создатель фильма, то здесь — как и в театре рубежа позапрошлого и прошлого веков — правит бал всемогущий реализм. Правда, ранние немецкие фильмы нередко обращались к экспрессионизму, французские и испанские режиссеры работали в сюрреалистическом направлении, а о некоторых картинах можно было сказать, что они сняты в театральной стилистике или классическом стиле. Так, «Гражданин Кейн» обладал своеобразным театральным колоритом, который его украсил. Помню, когда я работал с продюсером Робертом Эвансом, он всегда говорил мне, что хочет видеть «киношно-киношный» стиль, с интересными движениями камеры и сценами интенсивного, захватывающего действия. Как-то во время съемок «Крестного отца» я услышал, что он собирается пригласить постановщика экшн-сцен, чтобы тот добавил в фильм больше нужных ему элементов, и все выходные мы с девятилетним сыном бегали за Конни (которую играла моя сестра Талия) и били ее ремнем, чтобы переиначить ту сцену, в которой Карло избивает жену, и тем самым предотвратить появление этого грозного постановщика на моей съемочной площадке. Но, без сомнения, стилистических вариантов, из которых режиссеры имеют возможность выбирать, существует много, и я полагаю, что все они также могут быть использованы и в «живом кино».

Если отталкиваться от художественного оформления и стиля съемки, фильмы также можно разделить на такие категории, как снятые с рук, снятые в классической манере и снятые с использованием сложных движений камеры, а также представляющие собой комбинацию этих подходов, в то время как оформление у них может быть натуралистичным, минималистским или импрессионистским. С изобретением системы «Стэдикам» возникла категория фильмов, сделанных в манере непрерывной съемки. До появления этого затейливого устройства режиссерам удавалось добиться того же эффекта, используя внутрикадровый монтаж, как в великолепном советском фильме «Я — Куба».

Все это применимо и к «живому кино». Однако, что бы вы ни выбрали, возникает вопрос, как воплотить этот ваш замысел в таком непростом формате. Если снимать с рук, придется воспользоваться зеленым экраном и некоторым числом систем контроля за движением, что добавит затрат и трудностей в и без того сложный процесс. «Живое кино», как и классические фильмы, можно снимать на площадке в декорациях любого рода, будь они полностью выстроенными, смоделированными или рисованными. А вот театральное оформление, которое

вполне подходит для «живого телевидения», в «живом кино» применять проблематично, поскольку тут камера будет гораздо менее терпима к рисованным декорациям театрального типа. Так что, хотя в выборе стиля вас никто не ограничивает, сам процесс съемки диктует определенные условия и делает некоторые задачи крайне трудновыполнимыми. И хотя большинство проблем все равно решаемо, «живое кино» со своей непрерывностью действия требует большей филигранности, чем обычное кино с его отдельными дублями. Одним из экспериментов, которые мне хотелось провести, было использование стандартных для телевидения стилистических средств: двух, трех или четырех «окон» на экране, знакомых нам по передачам CNN или по трансляциям футбольных матчей, когда в уголке показывают следящего за игрой комментатора в наушниках. Сейчас я понимаю, что так и не испытал эти средства в ходе мастерской в Калифорнийском университете — возможно, мне показалось, что они слишком отчетливо ассоциируются с телевидением и не подходят для моих целей. Но хорошо бы еще вернуться к этой идее — а вдруг удастся придумать, как использовать эти средства таким образом, чтобы их связь с новостями и спортивными трансляциями не была столь очевидна.

Я бы сказал, что «живое кино» требует даже намного большей филигранности, чем кинематограф, театр и телевидение. В привычном кинопроизводстве можно сделать несколько дублей одной и той же сцены, поэтому всегда есть шанс добиться идеального варианта. В театре, где спектакли даются каждый вечер, обязательно бывают такие дни, когда все обстоит чудесно, и такие, когда все идет из рук вон плохо. На телевидении во время трансляции мероприятия всегда можно использовать кадры с другой камеры, чтобы показать то, что не попало в основной план.

Я полагаю, что крайний натурализм — это, возможно, самый трудный стиль для «живого кино», потому как в данном случае могут потребоваться разные локации: некоторые места не так просто воссоздать в декорациях или добавить в кадр при помощи монтажа или спецэффектов, и тогда при работе над обычным фильмом приходится просто ехать в эти места и снимать там требуемые сцены. Но зачастую эти локации находятся очень далеко друг от друга, а для «живого кино» нужно, чтобы они не только были рядом, но и располагались в удобном порядке, позволяя актерам по ходу действия быстро перемещаться из одного места в другое. В фильме «Потерявшийся в Лондоне» эту проблему решили за счет того, что отсняли весь материал всего в нескольких кварталах Лондона.

Доработка панелей Гордона Крэга

Я до сих пор не прочь взять панели Гордона Крэга, которые использовал в Калифорнийском университете, и показать, как подобный компонент оформления можно сделать реалистически рельефным, сохранив при этом его модульность. То есть я бы поставил на площадке декорации, собранные из модулей — панелей или задников, — которые при желании можно покрасить, покрыть любой текстурой или (прибегнув к множеству новых методов, доступных современным художникам-декораторам) видоизменить иным образом, например изготовить их при помощи вакуумной формовки или отпечатать на них нужный рисунок — и при этом они должны сохранить подвижность, чтобы в любом месте можно было бы открыть вход/выход для актеров и расположить камеры и осветительные приборы. Это все пригодится в том случае, если всю постановку целиком трудно последовательно отыграть и отснять в обычных декорациях. Любой сюжет, который разворачивается в основном только в одних декорациях («Двенадцать разгневанных мужчин») или в комплексе декораций («На Золотом озере»), можно снимать в привычной кинематографу манере, а если понадобится, дополнить снятыми ранее кадрами (залитыми на серверы Playback типа EVS) или даже готовыми смонтированными эпизодами.

В любом случае главное в кино — монтаж, а кадр — его базовая единица, и эти положения определяют для меня то, каким я вижу стиль своих будущих проектов.

Монтаж

Кадры подобны субатомным частицам, которые могут вести себя различным образом, в зависимости от того, сколь агрессивному воздействию и при какой температуре вы их подвергаете. Разложив свою работу на базовые единицы, вы вольны заново собрать их воедино каким угодно образом. Кадр стимулирует, даже вынуждает вас искать ему подходящее место. Теперь у вас есть строительный материал, и вы можете выражать идеи и эмоции при помощи волшебной силы монтажа. Зная, что трансляцию «живого кино» можно рассматривать как процесс приращения друг к другу множества отдельных, самостоятельных кадров, было бы

преступлением не воспользоваться этим кинематографическим выразительным средством. Когда вы транслируете телеспектакль, ваши режиссерские возможности ограничены: приблизил говорящего персонажа, переключился на слушающего, показал группу персонажей, если требуется отследить движения всех сразу. Выбор не столь велик, поскольку разные планы нужны лишь для того, чтобы максимально широко охватить разыгрываемую сцену — это не те настоящие кинематографические планы, которые выстраиваются с определенной художественной целью. Безусловно, кадры — это кирпичики, и вы можете создать из них логическую цепочку событий, где сохраняется хронологический порядок и каждый кадр добавляет в историю немножко новой информации. В старых немых фильмах именно так и делали. К примеру, лента «Крытый фургон» Джеймса Круза, эпическая история 1923 г. о караване фургонов с поселенцами, направляющимися на Запад, в Орегон и Калифорнию, целиком состоит из последовательных кадров — и хотя они порой накладываются друг на друга, каждый все равно демонстрирует событие, происходящее в данный момент повествования. В этих кадрах отражалось действие: они давали нам представление о том, как это действие разворачивается, и позволяли предположить, что будет дальше. Скорость переключения на другие планы могла увеличиваться по мере ускорения действия, но в целом последовательность кадров полностью соответствовала ходу развития сюжета.

В судьбоносном для меня фильме Сергея Эйзенштейна «Октябрь: Десять дней, которые потрясли мир» кадры комбинировались разными способами и с разными целями, и эффект от этих комбинаций после выхода фильма оказался столь ошеломительным, что Эйзенштейн мгновенно взлетел на вершину кинематографа 1920-х гг.



В начале фильма нам в деталях показывают статую царя — на экране чередуются кадры, которые дробят ее на отдельные части, почти как на картинах кубистов. Затем кадры выстраиваются в причинно-следственную цепочку: мы видим, как на памятник натягиваются веревки. Дальше чередование кадров используется для сопоставления противоположностей: в них появляются то винтовки, то косы. Потом следует почти лишенное логики повторяющееся действие: мы несколько раз наблюдаем с разных ракурсов, как царский трон падает с пьедестала. После чего на экране мелькают крупные планы поющих людей, а затем кадры с людьми перемежаются кадрами с взрывами военных снарядов.

Моя мысль заключается в том, что стоит лишь измельчить материал, с которым вы работаете, до состояния разрозненных кадров, как у вас возникнет желание сделать с этими кадрами что-то интересное, а не просто составить из них последовательную историю развития событий. В «Октябре» монтаж идет по пути сопоставления кадров друг с другом: дальние планы перемежаются очень крупными, богачи контрастируют с бедняками и т.д. Как только вы возьметесь работать с самостоятельными кадрами, а не с последовательным действием, вы сможете найти им множество применений. Сначала повторяющиеся крупные планы людей на вокзале, чтобы вызвать у публики любопытство, заставив ее задаваться вопросом: «А чего они ждут?» Потом, внезапно, средний план с лучами от прожекторов и надпись на экране: «Он». И как награда за ожидание — динамичные кадры с Лениным и красным знаменем. А теперь только тщательно выстроенные кадры знамен и транспарантов с хорошо читаемым словом «Долой», сопровождаемые титром: «Долой временное правительство!» Разбивка отснятого материала на динамичные кадры открывает массу возможностей для комбинирования. Очень быстрое чередование кадров с пулеметом и богатой дамой — и вам уже кажется, будто за счет одних лишь этих резких смен вы слышите пулеметную очередь. В знаменитой сцене с разводным мостом монтаж используется для того, чтобы растянуть время. Нам не просто показан процесс разведения моста — кадры разбивают его на этапы, контролируя скорость, а вы не можете оторвать взгляд от фигуры мертвой лошади. Ваши эмоции подстегиваются осознанием того, что в итоге (когда наступит нужный момент) лошадь упадет с моста — и она правда в конце концов красиво срывается вниз.

Дело в том, что разбивка на отдельные, хорошо выстроенные кадры дает режиссеру возможность затем составить из них множество различных комбинаций, что позволяет вызвать гораздо больший спектр эмоций и реакций, чем если просто разбить сцену на компоненты и следовать непререкаемым правилам монтирования coverage (всех кадров разной крупности, которые снимаются для одной сцены). Если вы расщепите воду на атомы кислорода и водорода, то, собрав их вновь, сумеете получить все ту же воду, ну или, может, перекись водорода. Однако, расщепив ее до протонов, электронов и нейтронов, вы сможете сотворить из них что угодно!

Восприятие фильма как совокупности кадров, объединяемых посредством монтажа, дает большую степень свободы.

В эпизод, где Керенский (председатель Временного правительства) ждет, как будут развиваться события, смонтированы кадры со статуей Наполеона и хрустальными бокалами и графинами. Затем Керенский скрещивает на груди руки. Корона сменяется паровым свистком (и вы слышите его визг, хотя в фильме нет звука). Далее: церковь, иконы, бог, БОГ. Улыбающийся Будда, изображение маски, похожей и на хищную птицу и на старика одновременно, чудовище, первобытная маска, фигурки, медали, эполеты, возвращение статуи царя — которая собирается из обломков заново. Эйзенштейн, пользуясь языком кинематографа, передает нам свое восприятие Керенского. Он показывает нам корону, Наполеона, Керенского, Наполеона, смотрящего на самого себя. Кадры с гусеницами танка, еще танками, свистком, дымом, локомотивами, поездами, современным вооружением. Противопоставление книг Керенского винтовкам и флагом противоборствующей силы. Кино — это новый язык, в котором кадры служат словами или предложениями и могут, по воле говорящего, объединяться, повторяться и контрастировать друг с другом.



Глава 10

Читки, технические репетиции и репетиции в костюмах

Приходит время, когда ваш хорошо подготовленный и полный энергии актерский состав начинает, спотыкаясь, отыгрывать по целому акту за раз, потом по нескольку актов и, наконец, — постарайтесь добраться до этого момента как можно скорее — всю постановку полностью. Весь этот процесс очень похож на то, как готовится спектакль в театре, и поэтому я решил поручить его организацию театральному помощнику режиссера. Именно его голос предупреждает о том, сколько минут осталось до выхода в эфир, отсчитывает в обратном порядке время и дает указания касательно света, именно этот человек сигнализирует актерам

фонариком об их выходе, говорит, когда включать музыку, и отвечает за все прочие детали, из которых состоит «живое» представление.

Однако в «живом кино» также требуются камеры, и тут уже не театральный, а кинематографический помощник режиссера указывает, где они должны быть установлены, и раздает команды по неоценимой внутренней связи, причем всегда делает это заранее, пока идет предыдущая сцена, чтобы операторы успели подготовиться. Когда используешь очень большое число камер (в Калифорнийском университете у нас их было сорок), может возникнуть бесчисленное множество проблем. Этот самый помощник режиссера облегчает операторам задачу, прикрепляя каждому на камеру список тех планов, которые его камера должна отснять. Благодаря ему операторы заранее знают, какой будет их следующая позиция после того, как они отснимут свою часть текущей сцены.

У телевизионных камер того типа, который используется для прямых трансляций телепередач, а также спортивных мероприятий и церемоний награждений, имеется такая функция, как световой индикатор. Я никогда не использовал профессиональные телевизионные камеры из-за их стоимости, размера, трансформатора и формата 30p (стандартной для телевидения США кадровой частоты). Однако световых индикаторов нам в мастерской в Калифорнийском университете очень не хватало. Этот нехитрый атрибут на камере нужен для того, чтобы показывать, что она включена или что изображение с нее транслируется в прямой эфир. Если огонек горит, режиссер, актеры и съемочная группа знают, что эта камера сейчас задействована, поэтому ее нельзя сдвигать и перенастраивать, а актерам нужно оставаться в образах, пока индикатор не погаснет. Думаю, в будущем эти огоньки очень мне пригодятся.

Во время первой репетиции и последующих ранних прогонов очень сложно, а порой даже нереально добиться того, чтобы актеры уложились в запланированное время в каждой из сцен. «Живое телевидение» «золотого века» изобрело на этот случай свои фокусы, и можно не стесняться их использовать. К примеру, когда во время сцены диалога в кадре поочередно демонстрируется лицо то героя, то героини, нередко (в «Театре 90» и других программах) прибегали к такому приему: на последних репликах героя камера снимала только произносящего их актера, а его партнерша уже неслась дальше, впопыхах переодеваясь в другое платье или накидывая сверху пальто. В результате, пока герой, якобы разговаривая с героиней, заканчивал эту сцену, она успевала подготовиться к следующей — причем иногда ей давали еще небольшую фору, начиная снимать другого говорящего с самим собой персонажа, пока актриса займет свое место.

Вот еще несколько способов сгладить переход от одной сцены к другой.

- Можно записать первые кадры следующего эпизода на сервер повтора EVS и пустить их в эфир, дав съемочной группе больше времени на перебазирование.
- Можно записать на EVS всю грядущую сцену целиком и перескакивать с «живой» съемки на кадры с EVS в тех трудных местах, когда требуется полная смена наряда и прочего.
- В начале новой сцены можно снимать со спины дублера в таком же костюме, как у героя, пока основной актер не подготовится и не войдет в кадр.

Я был уверен, что исключительно надежные и быстрые спортивные серверы повтора EVS могли бы сослужить «живому кино» очень неплохую службу, а потому решил испытать их в трудных ситуациях. Вот, например, такая: для сцены требуется многочисленная массовка, в том числе младенцы, дети и животные, но снимать все живьем очень затратно и проблематично, потому как возникает множество организационных вопросов. Для того чтобы одеть массовку — а в сцене, которую мы отработывали в Калифорнийском университете, все должны были быть в образах, — потребуется целый штат костюмеров, парикмахеров и гримеров; животным не обойтись без дрессировщиков; а дети находятся под контролем соответствующих государственных служб, и представители власти отслеживают на площадке, в каких условиях и как долго ребяташки работают, не грозит ли им опасность и не вредит ли участие в съемках их учебе. Малышей вообще разрешено снимать только по 20 минут в день (если взять близнецов, можно урвать 40 минут) и только в определенные утренние и дневные часы. Итак, я решил выяснить, удастся ли мне включить в постановку сцену с многочисленной массовкой в

исторических костюмах, с детьми, младенцем, котом и козлом (согласно сюжету козел был подарком от дядюшки из Бронкса и двоим братьям следовало отвезти животное на метро в дом получателей, где его должны были съесть на торжестве по случаю крещения). Вопрос, который я задавал сам себе, звучал так: «Могу ли я собрать всех этих актеров (людей и животных), а также парикмахеров, гримеров, костюмеров, дрессировщиков и чиновников, отвечающих за детей, да к тому же привезти достаточное количество еды, чтобы накормить всю эту команду обедом, — но только на один день, так, чтобы мне уже не пришлось повторять все это в последующие дни работы над постановкой, начиная с первых читок, технических репетиций и репетиций в костюмах? Даст ли мне устройство EVS, которое используется для трансляций футбольных матчей, такую возможность?»

Оказалось, что да, «живую» съемку можно в любой момент подменить записью с сервера повтора. Поначалу нашим помощнику режиссера и техническому директору было сложно привыкнуть, но вскоре они научились делать это без особого труда. Кадры с множества «живых» камер выводились мне на экран мультивьюера, а чуть ниже, под ними, я видел заготовленные эпизоды с EVS. Как я объяснял ранее, «живые» планы были пронумерованы (Камера 1, Камера 2, Камера 3), а блоки с EVS были отмечены (А)лекс, (Б)об, (В)илли и т.д. Я обнаружил, что кадры того дня, когда у меня на площадке присутствовала вся эта компания, можно вставлять с EVS в любую «живую» сцену. По сути, тогда я отснял с этой большой группой всего одну сцену: это была импровизация, во время которой все актеры должны были ходить из одного помещения в другое, есть, играть с детьми и с козлом, — но даже этого материала мне оказалось достаточно для того, чтобы нарезать из него кадров и добиться видимости, будто «живая» сцена, в которую я их подставлял, разворачивается в окружении всей этой толпы.

Я еще не до конца осмыслил эффект от использования данной технологии, но должен сказать, сочетание «живой» съемки и материалов с серверов повтора, на мой взгляд, дает большие шансы на успех. Этот метод позволяет не сгонять на каждую репетицию всю ораву статистов и сопутствующего персонала. Мало того, без них можно обойтись даже на финальном этапе, во время исполнения постановки для трансляции.





Вместе с тем в Калифорнийском университете мы отработали один «живой» трюк: падение с крыши мальчика, зацепившегося за радиоантенну. Сюжет такой: на заре телевидения два брата — любителя радиотехники устанавливают у себя дома устройство, которое позволяет принимать телесигнал. Сначала у них все работает, но потом у антенны на крыше обрывается провод, и старший брат лезет ее чинить. В результате случается трагедия: он срывается, летит вниз, цепляя натянутые между домами бельевые веревки, и разбивается насмерть. Этот эпизод тоже можно было бы записать на EVS, но я подумал, что осознание того, что мы будем исполнять трюк живьем в ходе финального представления, заставит всех, включая меня, взбодриться, — поэтому мы не стали снимать его заранее. Как и в случае с младенцем и козлом, этот трюк в «живом» исполнении нужен был для того, чтобы в ходе мастерской выяснить, какие приемы в «живом кино» возможны, а какие нет.

Глава 11

Разметка и другие мелкие нерешенные проблемы

Материалом для двух экспериментальных мастерских, которые я провел в Оклахоме и Калифорнии, послужили два разных отрывка из моего сценария; и цели, которые я ставил для каждой из них, тоже были различными, потому как в обоих случаях я стремился научиться чему-то новому.

Так, в Оклахоме я хотел разобраться с кинематографическим освещением: можно ли расположить все осветительные приборы на полу и как при этом задействовать беспроводные устройства со светодиодными лампами, работающие на батарейках? Я также хотел узнать, возможно ли в принципе отыграть полностью приблизительно 50 страниц сценария и что требуется для того, чтобы выстроить кадры так, как это делается в кино. В Калифорнии я

намеревался разобраться с использованием модульных декораций (панелей Гордона Крэга), а также выяснить, можно ли извлечь пользу из серверов повтора EVS, применяемых при трансляциях спортивных мероприятий. Насколько такой полностью программируемый микшерный пульт, как свитчер DYVI, сможет облегчить задачу, когда мы будем пытаться жонглировать всеми этими многочисленными форматами: материалом с «живых» камер, записями с EVS, смонтированными заранее эпизодами, комбинированными изображениями, полученными с помощью зеленого экрана? Могу ли я за один день отснять сцены с массовой кастом, детьми и животными, а потом разбавлять этими элементами «живое» представление? Можно ли снимать сцены на иностранном языке (неаполитанском диалекте итальянского) и сопровождать их субтитрами в режиме реального времени и сумею ли я вставить в фильм «живой» трюк? В результате этих двух мастерских я пришел к выводам, которые попытался изложить в этой книге.

Ответ на большинство вышеперечисленных вопросов — «да».

Самой неприятной проблемой, с которой мы столкнулись в Оклахоме, были кабели на полу — нам постоянно приходилось распутывать клубок шнуров от камер. Но задача правильно расположить камеры облегчалась отсутствием масштабных декораций. В Калифорнии же самой большой проблемой стала именно расстановка камер. Зачастую мне не удавалось выстроить оптимальные планы и приходилось довольствоваться съемкой под углом и в профиль — получить кадры с противоположной стороны площадки было практически невозможно. Это затруднение мы разрешили путем предварительной съемки с обратной стороны и использования этих кадров в тандеме с «живым» материалом. Что очень важно, в процессе я узнал, что сочетать «живую» съемку с записью с EVS не так уж сложно и страшно. А еще я выяснил, что трюки в «живом кино» поставить ничуть не труднее, чем в театре.

Также я обнаружил, что в съемочной группе должна появиться одна важная новая должность: что-то вроде скрипт-супервайзера, который при помощи программы «IP Director» будет быстро находить на EVS заранее отснятый материал или кадры с технических репетиций и репетиций в костюмах. Вдобавок я пришел к выводу, что все важные составляющие звукового оформления фильма: фоли, звуковые эффекты, «живая» музыка и микширование звука — ведут себя так же, как в обычном кино, лишь с той очевидной разницей, что звук нужно синхронизировать или добавлять в фильм сразу по ходу исполнения.

Учитывая сложный рисунок перемещений большого числа актеров и необходимость все время менять расположение камер, разметка на полу нашей площадки — указывающая, где все и вся должны находиться на разных этапах истории, — превратилась в обширную сеть разноцветных точек и стрелок. Она была видна и, более того, очень заметна на всех планах за исключением тех, что снимались с самых низких точек. Так как большая часть моей истории разворачивается на празднике, я решил обсыпать площадку конфетти из подвесных машин. Хотя конфетти не закрыло многочисленные цветные отметки на полу, оно помогло их замаскировать, чтобы они не так бросались зрителю в глаза.

Использование конфетти, может, и сработало (а может, и нет) во время экспериментальной постановки, но оно точно не решило проблему разметки для грядущих «живых» фильмов. Я рассматривал несколько иных вариантов: например, нанесение отметок невидимой краской, которая флюоресцирует только при черном (ультрафиолетовом) свете. Я даже нашел очень маленькие УФ-фонарики, которыми, по моей задумке, можно было снабдить всех операторов — правда, они не годились для актеров, которым тоже нужно было видеть разметку. В конце концов я просто проигнорировал эту трудность — и понадеялся, что конфетти на полу будет достаточно, чтобы прикрыть отметки.



На сегодняшний день я по-прежнему не знаю, как решить проблему разметки. Возможно, есть иные способы обозначить позиции так, чтобы это не было видно, — при помощи магнитов, текстурных элементов и т.п. Я уверен, что, стоит мне взяться за настоящую постановку «живого кино», как я непременно найду средство, которое поможет избавиться от тысяч этих разноцветных уголков и линий, расчерчивающих пол.

Сейчас я пытаюсь вспомнить, какие еще проблемы мы не смогли решить, но ничего не приходит в голову — разве что непомерное число кусочков мозаики, которые надо собрать воедино при демонстрации такой постановки. За пять дней до трансляции в эфир мой технический директор Тери Розик, одна из лучших представительниц этой профессии, сказала, что хотя наша программа длится всего около 30 минут, мне, по ее мнению, следует нанять для выполнения всех задач двух технических директоров и двух помощников режиссера. Вот ее соображения из первых уст: «Объясню, как, на мой взгляд, два технических директора могли бы работать над таким проектом. Один был бы ведущим или главным: занимался бы всем

снимаемым материалом и думал, как его монтировать. Он бы заведовал видеомикшером и, следовательно, переключал бы каналы в прямом эфире. А второй технический директор помогал бы программировать технику на все это гигантское количество функций — в первую очередь мультивьюеры». Очень здорово, что видеомикшер EVS позволяет программировать мультивьюеры под каждую сцену, но это крайне утомительный процесс, который отнимает массу времени и требует неделимого, непрерывного внимания.

Затем, во время трансляции, второй технический директор мог бы отслеживать ее ход и отвечать за то, чтобы в нужное время на экран мультивьюера выводились нужные данные, а также помогать с подготовкой следующей сцены. Если бы в Калифорнийском университете у меня был второй технический директор, я бы также поручил ему помечать записываемые фрагменты. Как сказала Тери: «От меня требовалось слишком много всего: управлять мультивьюерами, маркировать для закачки на EVS многочисленные клипы и при этом успевать следить за трансляцией, чтобы делать то, что попросили, а не то, что я слышала. Доведись мне участвовать в подобном проекте снова, я бы не стала брать под свой полный контроль все заливаемые на EVS фрагменты».

Я до сих пор раздумываю, как это можно организовать — может, стоило бы сформировать две взаимозаменяемые группы специалистов по видео и снабдить их техникой, чтобы они могли вести трансляцию поочередно: пусть один технический директор и один помощник режиссера руководят процессом первые 20 минут или около того, затем передают эту обязанность второму составу на дублирующем оборудовании, а сами в это время перепрограммируют свою технику и готовятся к следующему блоку?

Это напоминает мне то, как показывали кино в старых кинотеатрах: 20 минут работал один проектор, потом на следующие 20 минут запускали второй проектор, а в первый за это время заряжали следующую бобину. Я сомневаюсь, что альтернативное оборудование действительно понадобится, учитывая, как функционирует цифровая техника и насколько велики шансы запрограммировать ее так, чтобы она позволяла легко управлять огромным числом видео- и аудиоматериалов, но если это все-таки окажется необходимым, то какая же это будет ирония: самому современному и технологичному цифровому кино придется позаимствовать схему поочередной работы у классических кинопроекторов. Да уж, есть вещи, которые не меняются со временем.

Глава 12

Искусственные преграды и иные размышления о «живом кино»

Я уже в общем и целом изложил все свои соображения касательно «живого кино» и рассказал обо всем, чему научился в ходе двух экспериментальных мастерских. Хорошенько обдумав их результаты, я должен задать себе вопрос: хочу ли я по-прежнему этим заниматься? Постановка «живого кино» — это тяжелый труд и множество волнений, а то, что получится в результате, возможно, не будет иметь явных преимуществ перед обычным фильмом. В классическом кино режиссер так хорошо контролирует процесс, что достижение совершенства — это лишь вопрос его собственного творческого воображения и финансовых и технических ресурсов, находящихся в распоряжении этого режиссера. И даже если в качестве аргумента в пользу этой новой формы искусства привести то, что в ее основе лежит «настоящее “живое” исполнение», ответной реакцией все равно может быть: «Ну и что?»

Так в чем же преимущества «живого кино»? Мне трудно ответить на этот вопрос. Если посмотреть «живое» представление в прямом эфире и в записи, между ними не будет никакой разницы. В записанном варианте есть соблазн устранить промахи и ошибки — порой для этого достаточно заменить неудачный кусок тем же эпизодом из репетиции в костюмах. Тогда единственным отличием между этими двумя форматами будет то, что записанная и отредактированная версия окажется идеальной, а вот «живая» может содержать недочеты. Хотя, я думаю, что это как раз-таки и неплохо. Недочеты в «живом кино» подобны намеренным сбоям в рисунке на коврах индейцев навахо, благодаря чему из них не могут выбраться злые духи, или

узорам на персидских коврах, сотканных так, чтобы не оскорбить Аллаха, потому как лишь Он один способен создавать совершенство.

Как я упоминал ранее, один из возможных путей заключается в том, чтобы режиссер «живого кино» умышленно провоцировал появление таких изъянов, ставя перед актерами неожиданные препятствия. Нечто подобное, вероятно, сделал Спайк Джонз на церемонии награждения YouTube премией Music Awards в 2015 г. Церемония шла в прямом эфире, а моего племянника Джейсона Шварцмана угораздило стать одним из ее ведущих. Для начала у ведущих не было сценария или какого-либо нормального плана мероприятия, только карточки с указаниями, которым они должны были следовать. Это уже являлось своего рода препятствием, поскольку никто толком не знал, какую карточку выберут следующей и в каком направлении может пойти шоу. Затем в какой-то момент, без всякого предупреждения, одна мамочка впихнула Джейсону в руки свою годовалую дочку (помеха). И ему нужно было продолжать вести мероприятие с малышкой на руках, не зная, что та сделает в следующий момент: начнет кричать и извиваться или же так и будет сидеть тихо. На протяжении всего шоу участникам создавали всевозможные трудности: в сцене, где актеру нужно было подняться на более высокий уровень декораций, не оказалось на месте лестницы, которая всегда там стояла. Важная информация была спрятана в многослойном шоколадном торте, но ножа, который должен был лежать на столе, тоже не оказалось на месте, поэтому двоим ведущим пришлось влезть в торт руками, чтобы добыть необходимые сведения. Эти внезапные, не оговоренные заранее затруднения то и дело вызывали панику на лицах актеров, но они пытались, несмотря ни на что, продолжать шоу, хотя, казалось, оно летит напрямик под откос. Короче говоря, эти «подарки» в виде всяческих казусов, заготовленные режиссером для актеров, позволили добиться удивительного эффекта: прямая трансляция этого мероприятия, включавшего, помимо прочего, эффектный танцевальный номер в исполнении Греты Гервиг, показалась зрителям очень веселой и необычной.

Возможно, подумал я, в этом и заключается секрет работы над «живым кино» и создания такого зрелища, которое отличалось бы от обычного фильма: умышленно вводя не оговоренные заранее помехи, можно периодически вызывать на площадке панику, затруднения и даже провоцировать срывы, давая зрителям возможность понаблюдать, как актеры пытаются забраться на следующий этаж без лестницы, как они смущаются и отчаянно ищут выход из положения. Другими словами, этот метод будет чем-то напоминать старое телешоу Аллена Фанта «Скрытая камера», в котором людей снимали в неловких ситуациях и потом показывали по телевидению.

Нужно будет подумать об этом как-нибудь на досуге.

Глава 13

Оборудование сейчас и в ближайшем будущем

Телевидение сегодня играет ведущую роль в индустрии развлечений по всему миру, и посвященные ему ежегодные симпозиумы и торговые ярмарки привлекают миллионы алчущих покупателей. NAB Show — ежегодная выставка-продажа Национальной ассоциации телевизионных и радиовещательных компаний предоставляет сотням тысяч работающих в данной индустрии организаций возможность познакомиться со множеством технических новинок и обдумать перспективы их использования в своем бизнесе. Телевизионные центры всего мира, сосредоточенные в самых крупных его городах, располагают такими техническими возможностями для контроля и регулирования изображения и звука, о которых лет пятнадцать–двадцать назад нельзя было даже и помыслить, а стоимость этих операций стабильно снижается. Слоганом NAB Show служит фраза: «Where content comes to life» («Место, где контент оживает»). Быть по сему.

CBS, одна из компаний, имеющих самые давние традиции технологических разработок и исследований, которым она обязана выдающейся работе своего технического директора Джозефа Флаэрти, стала первой, кто для подготовки новостных сюжетов начал использовать видеокамеры, а не кинокамеры с пленкой 16 мм. Эта компания не одно десятилетие проводила исследования и ставила опыты в сотрудничестве с Sony и целым рядом других японских производителей оборудования, а также с NHK — японской государственной телерадиокомпанией. Барри Зигел, старший вице-президент и генеральный менеджер CBS

Television City, сказал мне, что они оборудуют свою грандиозную студию в Лос-Анджелесе новыми камерами формата 4К и в данный момент рассматривают возможность соединения между собой нескольких камер 4К, чтобы при трансляции спортивных мероприятий можно было получить какой угодно кадр с любого ракурса. Студия CBS Television City открылась 16 ноября 1952 г. и стала местом, где по большей части вершилась история телевидения — в том числе здесь была снята моя любимая постановка из цикла «Театр 90» под названием «Комедиант». Сейчас они вкладывают время и деньги в создание цифровых декораций с системой контроля за движением, которые можно было бы использовать в «живых» постановках. На сегодняшний день в телеиндустрии нет буквально ни одной области, куда бы ни проникли технологии, приносящие с собой новые возможности.

Компания Agfi, название которой вот уже почти 100 лет синонимично слову «кинокамера», производит тысячи цифровых камер в год, хотя наряду с этим она до сих пор выпускает необходимые детали для своей знаменитой пленочной камеры Arriflex — но собирает ее только под заказ. Цифровые камеры от Agfi стали главным инструментом в арсенале киноиндустрии (которая, по иронии судьбы, уже почти больше не использует киноленту). Новые компании-производители камер, такие как RED и Blackmagic, предлагают навороченную цифровую аппаратуру для кино- и телесъемки, в то время как Canon, узнав, что режиссеры используют для съемок фильмов ее цифровые фотокамеры, сейчас выпускает доступную продукцию для этих целей, а Sony Professional создает одни из самых высококачественных цифровых камер в мире.

В настоящее время режиссеров, которые хотят и могут себе позволить снимать фильмы на пленку, становится все меньше — среди них Стивен Спилберг (он, кстати, и монтаж делает на пленке), Квентин Тарантино, Уэс Андерсон, Кристофер Нолан и моя дочь София. Съемка на пленку — это фотохимический процесс, для него требуются материалы, проявка в лаборатории и кинокопировальная техника, а при цифровой съемке записываются сигналы, посылаемые электронно-оптическим преобразователем изображений, но в обоих случаях используются объективы, и именно в них таится секрет истинной красоты фиксируемых явлений.

Фотоматериалы на пике своего развития

В 1977 г. основатель компании Polaroid доктор Эдвин Лэнд (коллеги называли его «доктор», несмотря на то что он так и не получил высшего образования) представил Polavision — систему для получения моментального киноизображения. Продукт оказался провальным в финансовом отношении, и в 1982 г. Polaroid принял заявление Лэнда об уходе с должности председателя совета директоров. Примерно в то же самое время мне посчастливилось разыскать редкий экземпляр книги Иоганна Гёте по теории цвета с цветовыми палитрами, которая была выпущена в начале XIX в., и я связался с офисом доктора Лэнда, чтобы узнать, нельзя ли увидеться с ним в Главном управлении Polaroid в Кембридже, штат Массачусетс, и вручить ему подарок. Я знал, что, хотя теория цвета Гёте была опровергнута и вытеснена (гораздо более ранней) теорией Исаака Ньютона, его схема помогла Лэнду в работе над первыми двухцветными фотографиями. В комплект Polavision входила маленькая камера, которая записывала видео на специальный картридж; потом его надо было поставить в сопутствующее просмотровое устройство и запустить, тогда пленка сразу проявлялась, и на экран проецировался цветной фильм. Пленка была примерно такая, как в восьмимиллиметровой катушке для кинокамеры, — на нее записывалось две с половиной минуты немого видео, которое можно было посмотреть только на специальном настольном проигрывателе. Мой сын Джио обожал Polavision. Он экспериментировал и играл с этой системой, мгновенно получая уникальные в своем роде цветные мини-фильмы. Но я уже заметил новую разработку Sony, над которой они тогда трудились, — электронную камеру Handycam, которая подсоединялась кабелем к маленькому переносному проигрывателю и демонстрировала полуторачасовое видео со звуком. Для меня приговор был очевиден: электронная система забьет последний гвоздь в крышку гроба Polavision. Так и случилось. Но я восхищался доктором Лэндом и хотел встретиться с этим человеком, чтобы выразить свою благодарность за его выдающиеся труды и вручить мэтру издание Гёте как дар по случаю ухода из созданной им компании.

Я полетел в Бостон специально ради этого и был бесконечно рад узнать, что доктор Лэнд меня ожидает. В результате я провел у него почти весь день. Лэнд был очень любезен и,

казалось, искренне обрадовался подарку, заметив, что сам он, безусловно, знаком с теорией цвета Гёте и действительно прибегал к ее помощи. Мы обошли все производственные помещения и посетили его личную лабораторию. Помню, какое я испытал благоговение и чувство причастности к истории, когда сам доктор Лэнд провел меня по лаборатории, где все еще шло немало экспериментов. По ходу экскурсии мы говорили о причинах, которые спровоцировали его решение уйти в отставку, — в первую очередь обсуждали неудачу с системой Polavision, так и не сумевшей выйти на массовый рынок. Везде, куда бы мы ни заглянули, лежали кипы цветных снимков Polaroid SK70 — на всех позировали красивые девушки из Колледжа Смит, на которых тестировались баланс цвета и отображение оттенков кожи. (Я подумал, что на его месте тоже бы проводил тесты именно так.) Эта встреча подарила мне необыкновенные впечатления. Доктор Лэнд, к примеру, направлял лазерный луч на какую-то отдаленную цель в темноте и получал в ответ ослепительную вспышку. И показывал мне гигантские репродукции шедевров изобразительного искусства, которые его компания выполнила с запредельной тщательностью.

Лэнд рассказал мне, что их фирма изначально рассчитывала обогатиться за счет полароидных очков для фильмов, демонстрируемых в формате 3D. Но каждый раз, когда после выхода того или иного фильма — «Дьявола Бваны» в 1952 г., «Музея восковых фигур» в 1953-м — поднималась волна популярности стереокино, она слишком быстро шла на спад, так что свое «золотое дно» в торговле очками они так и не обрели. Лэнд признался, что даже изобрел новую технологию получения 3D, при которой эмульсия по обе стороны целлулоидной основы пленки поляризовывалась в разных направлениях, — для ее воспроизведения требовался просто обычный проектор на 35 мм, но, если бы проецируемое видео смотрели в очках Polaroid, изображение представлялось бы трехмерным (ранее для этого требовались два проектора или чередование кадров двух изображений). Он сказал, что компания Disney сняла таким образом один экспериментальный мультфильм. (Позже я связался с Disney, но запись у них не сохранилась. Однако я сумел найти независимого эксперта, у которого имелся образчик подобной продукции и который согласился мне на время его одолжить. Я поставил эту эксклюзивную бобину с 35-миллиметровой пленкой в свой проектор и запустил ее. Технология работала на «отлично».)

В какой-то момент того чудесного дня в компании этого замечательного, выдающегося человека я все-таки поднял тему, находившуюся, как я понимал, под запретом: появление на рынке новых видеокамер, которые, без сомнения, станут не последними виновниками гибели Polavision. Доктор Лэнд вздохнул и, помолчав, грустно прошептал: «Эх, а ведь фотоматериалы сейчас на пике своего развития».

Я, конечно, могу его понять. Прелесть и великолепие фотографической пленки действительно большое достижение, пленка — это связь с великими картинами прошлого: фильмами Куросавы, Рэя, Одзу, Мурнау, Феллини, Уайлера, Бергмана; у нее свой особый облик: несовершенный, но дорогой нам своим несовершенством. Однако лично у меня нет ни малейшего сомнения, что цифровое изображение, которым мы сейчас располагаем, будет точно так же, как и пленочное, совершенствоваться еще много лет. В конце XX в. не все могли поверить, что кино станет цифровым, что его будут монтировать на компьютерах, снимать на цифровые камеры и воспроизводить с помощью цифровых проекторов с их ярким, сочным изображением. Так что и впредь всегда найдутся режиссеры, желающие снимать на пленку и монтировать кино по старинке, но со временем их будет все меньше и меньше, пока наконец их главной проблемой не станет: «Где можно купить и проявить пленку?»[13]

«Стэдикам» и «живое телевидение»

Система «Стэдикам», впервые представленная в 1975 г., — это изобретение, позволяющее человеку с камерой в руках производить гладкую, плавную, ровную съемку в движении без помощи «долли» (операторской тележки), рельсов и прочих дополнительных средств. Это система противовесов, которая закрепляется на теле оператора и позволяет камере плавно перемещаться вместе с ним. Когда ее используют на «живых» телепередачах, вроде «Бриолин: в прямом эфире» (2016) или «Потерявшегося в Лондоне» (2017), камера может двигаться по коридорам, входить в комнаты, легковые и грузовые автомобили и выходить из них, предвосхищать движения танцоров и актеров, куда бы те ни направились, хотя бы даже резко

рванули из помещения на улицу, и все это будет отснято одним-единственным непрерывным дублем. С помощью «Стэдикам» можно получить множество планов, камера способна неотрывно следить за актером, наклоняться по воле оператора под любым углом и менять точку зрения размашистым, драматичным движением, как если бы ее катили на «долли», но при этом операторская тележка не понадобится. Камера, установленная на «Стэдикам», может отснять материал, для получения которого в ином случае потребовалось бы много камер и монтажа. Это эффективный инструмент для «живых» постановок, обладающий лишь незначительной частью недостатков, присущих многокамерной съемке.

Система «Стэдикам» была великолепно использована в версии «Травиаты» Верди 2000 г., которую Андреа Андерманн поставил в формате «живого телеспектакля» в реальных локациях в Париже, — за ее бесподобную съемку отвечал Витторио Стораро, а со «Стэдикам» искуснейшим образом управлялся Гарретт Браун, который ее и придумал. Гарретт также был главным оператором на съемках фильма «От всего сердца», где мы активно использовали его тогда еще только-только изобретенную систему. Гарретт крупный и сильный мужчина, и, как можно догадаться, со «Стэдикам» он обращается блестяще. Их с Витторио работа в «Травиате» восхитительна: камера движется по увешанным зеркалами комнатам и, ни разу не попав в отражение, дает потрясающие ракурсы персонажей классической оперы Верди.

Показы — в кинотеатрах и дома

Даже если вы незнакомы с кинотеатральными профессиональными проекторами для пленки 35 мм, вы наверняка видели их в фильмах. Так, например, в «Новом кинотеатре “Парадизо”» есть сцена, где показаны большие аппараты, с треском прокручивающие пленку с толстой катушки в ярком свете дуговой лампы. Сегодня в ваш местный кинотеатр уже не надо привозить фильм на девяти-десяти бобинах, чтобы потом, в ходе демонстрации, поочередно менять одну на другую. Теперь кинопроекторы либо воспроизводят данные с зашифрованного жесткого диска (до тех пор, пока проектор не отработает свою стоимость), либо получают их через спутник[14]. Будут ли фильмы и впредь по сути такими же, как в те времена, когда их показывали кусками по 20 минут, потому что больше пленки на одну катушку просто не помещалось? Смогут ли владельцы кинотеатров и дальше настаивать, чтобы за ними оставалось окно в четыре–шесть недель, когда только они могут демонстрировать новый фильм, а начало домашнего просмотра откладывалось по их указке?

Мне всегда казалось, что в большинстве случаев клиент получает все, что бы ни захотел. Я знаю, что многие наши современники очень любят ходить в кинотеатры — я сам в том числе. Но ничуть не меньше эти люди радуются возможности смотреть развлекательный контент по телевизору, на компьютере, планшете, телефоне — везде, где захочется. Может, они сегодня наслаждаются фильмом в кинотеатре, а спустя некоторое время пересмотрят его дома с детьми. Кто знает? Решать зрителям — и так и должно быть впредь.

А еще у меня просто не укладывается в голове, почему после перехода к цифровым технологиям, которые коснулись всех инструментов, необходимых для создания фильма (исключением стали только объективы), и могли бы в корне изменить индустрию, кинокартины и по сей день остаются прежними.

Великолепие традиционного кино

Желание оставить кино таким, каким оно было, можно понять. История кинематографа насчитывает приблизительно 120 лет. И за эти годы появился не один величайший фильм всех времен, и не десять — как бы некоторые авторы и организации ни старались составить подобный «хит-парад», — не пятьдесят и даже не сто. В одну только эпоху немого кино было снято, наверное, не меньше 30 потрясающих картин, которые публика любит до сих пор. Внезапное появление звука оборвало череду шедевров и на некоторое время отбросило кинематограф назад, к записи сценических постановок, но вскоре развитие опять пошло дальше.

Я бы предположил, что в мире насчитывается много сотен гениальных кинофильмов. Да один лишь Куросава создал, пожалуй, девять бесспорных шедевров, Феллини — полдюжины, да и не только они одни. Продолжительность этих шедевров варьировалась от 90 минут до почти трех часов, большинство фильмов, хотя и не все, были сняты на черно-белую пленку, актерская игра в них была изумительной, и структура повествования постоянно совершенствовалась. Спустя много лет черно-белую пленку заменила цветная, хотя обе они и по сей день используются в

кинематографе, в зависимости от темы фильма и его стилистики. Куросава создал много черно-белых шедевров, как и Феллини, и Бергман. Антониони снимал замечательные черно-белые ленты, но потом поставил «Красную пустыню». У Бергмана есть картина «Фанни и Александр», где цвет нашел потрясающе оригинальное применение. Героическую работу по сохранению нашего кинематографического наследия продельвает Мартин Скорсезе, основатель американского Фонда кино (The Film Foundation), который прилагает большие усилия для того, чтобы собирать и восстанавливать классические картины.

Я часто задумываюсь об этом необычайном выбросе творческой энергии: как и почему он произошел? Мой вывод, сколь бы он ни был романтичным, таков: в XIX в. уже существовало и постепенно крепло неосознанное стремление создавать кино, но тогда еще просто не было нужных технологий. Гёте, родившийся в 1749 г. и умерший в 1832 г., был человеком своего времени: поэтом, романистом, ученым, драматургом и руководителем театра, — но я уверен, он мигом переключился бы на кинематограф, появись у него такая возможность, так же как и его брат, драматург Фридрих Шиллер. Рихард Вагнер считал бы кино естественным средством выражения для своей музыкально-драматической концепции. И шведский литератор Август Стриндберг тоже. Великий итальянский коллега Вагнера Джузеппе Верди был многим обязан Шиллеру, чьи пьесы легли в основу как минимум четырех его опер. В общем, когда технология кино съемки наконец-то возникла, случился творческий всплеск, подаривший нам замечательные фильмы, которые в некотором роде стали продолжением великой мировой литературы.

Однако впоследствии этот кинематографический прорыв вызвал определенные затруднения. Фильмы тех лет были столь волнующими, столь чудесными, свежими и убедительными, что все молодые режиссеры, включая представителей моего поколения, не видели для себя более высокой цели, чем попытаться в собственном творчестве приблизиться к этим великим образцам. Некоторые мечтали снять такой фильм, как «8½» или, в моем случае, как «Фотоувеличение», кто-то хотел создать нечто более или менее похожее на «Лучшие годы нашей жизни», «Место под солнцем» или «Поющих под дождем» и т.д.

Может быть, именно то, что мы так сильно любим все эти старые классические картины, служит для нас преградой? И приводит к тому, что порой мы даже не пытаемся придумать нечто отличное от них, хотя средства для производства кино уже полностью изменились? Это как если бы, заполучив нужные технологии, мы построили самолет, но стали бы упорно ездить на нем по шоссе, потому что в свое время у нас были замечательные машины и мы до сих пор очень их любим.

Новый инструмент

Иногда я задаюсь вопросом: что бы было, если бы в мире появился совершенно новый музыкальный инструмент — такой, которому не нужно человеческое дыхание, который не вырезают из дерева и не отливают из меди, у которого не надо гладить и щипать струны, который не бьют по натянутой коже? Нечто абсолютно новое, издающее звуки, какие только недавно спустились с небес, не имеющее ни клавиш, ни антенн терменвокса, инструмент, с которым еще никто не умеет обращаться? Сколько пройдет времени, прежде чем какой-нибудь сумасброд вдруг возьмет и начнет на нем играть? И, если подобное произойдет, станет ли этот отважный музыкант добиваться от него такого же звучания, как от привычных инструментов из традиционного оркестра? Или новый инструмент подразумевает также и появление новой музыки? И как перейти к новой музыке, когда старая так хороша и все хотели бы и впредь создавать лишь нечто подобное ей?

Послесловие

Почему я этим занимаюсь?

В этой книге я рассказал, как для проверки своей концепции «живого кино» провел две экспериментальные мастерские — одну в Общественном колледже Оклахома-Сити, другую в Калифорнийском университете. Я опробовал на них разные эпизоды сценария, над которым сейчас работаю, и поставил перед каждой отдельную цель — в том смысле, что в обоих случаях хотел разобраться с определенными аспектами своего замысла. Но я до сих пор не объяснил, что же это за сценарий и почему освоение «живого кино» так важно для меня лично.

Я всегда любил, чтобы произведение искусства являло собой то, о чем оно повествует. Для меня это святой Грааль искусства, хотя, возможно, сам я лишь слегка коснулся его. Так, процессом съемок «Апокалипсиса сегодня» по большому счету управляли те же стихии, что и ходом войны во Вьетнаме. Там присутствовало много сходных элементов: молодость, избыток огневых средств (в нашем случае — оборудования), рок-н-ролл, наркотики, вышедший из-под контроля бюджет и неприкрытый ужас. То есть он являл собой то, о чем повествовал.

На ум также приходит невероятная биография Юкио Мисимы, великого японского писателя, все творчество которого отражает общий ход и конкретные факты его собственной жизни, завершившейся словно бы позаимствованной из его романа сценой: Мисима вместе с членами военизированной группы «Общество щита» попытался устроить государственный переворот и, потерпев неудачу, покончил с собой, совершив ритуальное сэппуку. Жизнь и смерть этого человека являли собой произведение искусства наравне с его изумительным литературным наследием.

Несколько лет назад, осознав, что я достиг того возраста, когда пора начинать амбициозный проект, который мог бы послужить кульминацией жизни (если таковая вообще бывает), я перебрал все воображимые возможности и пришел к любопытному выводу. Безусловно, Феллини создал уникальное отображение на экране своей собственной биографии, сняв «8½», но еще ранее его «Сладкая жизнь» так припечатала период 1950-х гг., что если бы марсианин прилетел на Землю с целью собрать максимум информации об этом временном отрезке, то ему вполне достаточно было бы посмотреть эту картину. В ней было все: момент, когда «знаменитость» затмила собой Христа; рождение папарацци; тщетность усилий человека во времена, когда эти усилия — ничто на фоне вершащихся перемен.

И в результате я призадумался: можно ли выделить какую-то одну тему, чтобы обозначить свою эпоху — период после Второй мировой войны, когда случилось так много интересных событий, как будто перевернувших наш мир с ног на голову? Это было время холодной войны, нового витка борьбы за гражданские права, время, когда человек полетел на Луну; наша эра была отмечена бессмысленной войной во Вьетнаме и убийством среди бела дня популярного молодого президента. И я вдруг понял, что мы наблюдали за всеми этими и многими другими событиями посредством телевидения — это была эра телевидения, которая началась с черно-белых тонов, а потом, под всеобщими пристальными взглядами, обрела краски. Телевидение стало определять нашу суть, демонстрируя ее со стороны.

Тогда я почувствовал, что единственный для меня способ создать кульминационное произведение — это обратиться к чему-то вроде собственной семьи: возможно, показать жизнь нескольких ее поколений, как сделал молодой Томас Манн в своем великолепном романе «Будденброки», и, рассказывая свою личную историю, поведавать также историю телевидения, потому что за три поколения семьи Коппола оно прошло весь цикл: рождение, развитие и начало гибели (или перехода в век информационных технологий). И тут меня осенило: я должен изложить и переосмыслить эту историю своей жизни, своей семьи и телевидения в форме нового вида искусства, потомка телевидения, кинематографа и театра — «живого кино». Так же, как в романе Манна рассказывается история нескольких поколений Будденброков (а на самом деле реальной семьи автора) во времена потрясших Германию перемен, в эпоху, когда коммерческая конфедерация купеческих гильдий (Ганзейский союз), контролировавшая торговлю на Балтийском море, стала сдавать позиции новой германской нации, моя собственная семейная сага длиной в три поколения могла осветить те грандиозные перемены, которые принесло телевидение.

Поставив себе такую цель и взяв за образец Bildungsroman[15] Манна, я начал разрабатывать структуру масштабного кинематографического проекта о трех поколениях семьи Коррадо, отдаленно напоминающей семью Коппола, которая начиналась бы с момента возникновения телевидения и развивалась по мере того, как оно становилось доминирующей силой этого периода. И у меня просто не было иного способа выразить свою идею — следовало сделать так, чтобы стало ясно, «к чему это все», чтобы в конце концов все пришло к новой форме телевидения, которую я назвал «живым кино».

Когда я изучал этот вопрос, на меня, как вы уже наверняка заметили, произвели большое впечатление смелые замыслы молодого Юджина О'Нила, мечтавшего увидеть расцвет американского театра, который, по его мнению, тогда пребывал в застое. В 1920-х гг. драматург

прилагал всевозможные усилия, чтобы возродить утраченные традиции, вместе с тем черпая сюжеты для циклов пьес из собственной жизни и из жизни своей семьи. В ходе этой работы он сам даровал себе все: море, судьбу, Бога, убийство, суицид, инцест, безумие. Я тоже чувствовал, что, взявшись изучать семью, подобную моей, не смогу поведать все истории лишь в одной кинопостановке, и трудно сказать наперед, сколько мне потребуется таких постановок, чтобы вместить все важные, на мой взгляд, сюжеты.

Мой сценарий уже очень длинный, и он пока что далек от завершения. Я озаглавил его «Темное электровидение», и сейчас он состоит из двух кинопьес: «Дальновидение» и «Избирательное сродство». Я мечтаю поставить эти пьесы на площадке вроде CBS Television City. Я намерен сделать так, чтобы обе они исполнялись вживую и транслировались в кинотеатрах всего мира, а также были доступны для просмотра дома. Мне рассказывали, что великий Ноэл Кауард ближе к завершению своей карьеры отыгрывал в постановках собственных пьес всего лишь по шесть спектаклей. Вдохновившись этим прецедентом, я решил, что и мои пьесы тоже будут исполняться в общей сложности по шесть раз, включая те повторные спектакли в день трансляции, которые будут даваться для других часовых поясов. После шестого представления их, скажем так, жизненный цикл окажется доступен лишь в форме архивных копий. То, что я изложил здесь, вне всяких сомнений, еще может измениться. Признаться, я понятия не имею, возможно ли в принципе сделать все это или хотя бы совершить нечто подобное. Прямо сейчас, как вы видели, я занят тем, что пытаюсь усвоить знания, полученные в ходе двух мастерских, — начиная с ракурсов съемки и точек фокусировки до неподъемных вопросов логистики и финансирования столь крупных и амбициозных проектов.

И все же главный вопрос, который я продолжаю себе задавать, таков: захочет ли кто-нибудь еще, помимо меня, снимать «живое кино»? Как мне на него ответить? Работать в этой новой форме кино-телевидения-театра интересно и увлекательно. Эта форма, бесспорно, является логическим продолжением трех своих прародителей: театра, кинематографа и телевидения. Так что я бы предположил, что ответ на данный вопрос окажется утвердительным.



Фрэнсис Коппола с актерами и другими участниками съемочной группы. Мастерская «живого кино» в Калифорнийском университете, 22 июля 2016 г.

Приложение

Дневниковые записи, сделанные в ходе постановки «живого кино»

(Мастерская в Общественном колледже Оклахома-Сити, май–июнь 2015 г.)

В Оклахоме я вел ежедневник. Годом позднее, в Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе, я этого не делал. Не могу точно сказать почему: возможно, потому, что в Лос-Анджелесе я находился на своей территории, вокруг меня были друзья и родные. Полагая, что экскурс в мои ежеутренние размышления во время пребывания в Оклахоме может быть интересен любознательному читателю, я включил их в эту книгу.

2 мая 2015 г.

Я в своей новой квартире в Оклахома-Сити: она очень просторная, с хорошей кухней; удачно расположена в тихом доме; поблизости, в пешей доступности, есть много всего интересного. Наверху тренажерный зал и бассейн. Сейчас нужно потихоньку избавиться от всякого хлама и привезти собственные вещи. Надо будет разобрать коробки и расположиться. Главное теперь — успокоиться и освоиться: когда расслаблюсь, можно будет наконец начать думать о том, как переписать КОРОТКОЕ ЦИФРОВОЕ ВИДЕО так, чтобы сделать из него максимально полезный учебный материал. У меня есть квартира, машина, студия, «Серебристая Каракатица» и команда — так что все на месте и в порядке. Теперь нужно составить себе схему упражнений и позаниматься тут в спальне, а потом разобрать с залом наверху и понять, годится ли он для меня.

Тут в ангаре стоит самолет Dassault Falcon 7X, и летчики тренируются в Далласе, совсем близко. Скоро здесь будут Анаит, Маса, Дженни и Робби, а Грей уже на месте[16]. Шаг за шагом я приближаюсь к тому, чего хотел. Пойду осмотрюсь, надо выяснить, сколько места в шкафу; не хочу выкидывать свои коробки — можно сложить в них хозяйские вещи и так поставить. Кажется, это самое правильное решение. Через месяц я буду разбираться в теме «ЖИВОГО КИНО» гораздо лучше, чем теперь.

Мы попали на обложку свежего номера Wine Spectator — надеюсь, они по достоинству оценили «INGLENOOK»![17]

3 мая 2015 г.

Воскресенье. Я только что встречался с художником по костюмам Ллойдом Крэнеллом, очень приятным человеком, и понял слова Дженни о том, насколько такие мужчины ценят и любят семью. Он так много говорил о своих племянницах, о том, как берет их всех в поездки, и о том, как навещает близких в своем родном Кембридже. Окружающие в большинстве своем никак не могут осознать: если человек гей, то это еще совершенно не значит, что он не участвует в жизни своей семьи, не интересуется своими родителями или племянниками. Геи участвуют в этом точно так же, как и мы, а может, даже и в большей степени. Конечно, они стремятся создавать союзы под привычным названием БРАКИ, потому что более всего на свете хотят сохранить связь со своими родными и быть принятыми и включенными в семью, ибо это понятный и знакомый им институт общества.

Как бы то ни было, Ллойд Крэнелл прекрасно вписывается в мой замысел создания КОРОТКОГО ЦИФРОВОГО ВИДЕО, и я рад, что он стал частью нашей команды. Еще на эту же тему: я подробно изучил возможности нашего факультета ОКОСа, они очень впечатляющие, так что для своего проекта я смогу задействовать много других ресурсов.

Все идет хорошо. Я уже на месте, теперь надо переписывать ВИДЕО: беречь здоровье (делать упражнения), упорно трудиться (писать сценарий), радовать себя (паста с фасолью).

5 мая 2015 г.

Нужно собраться с мыслями, вернуться к ВИДЕО и подумать, как сделать его более емким и полезным материалом для моего эксперимента. У меня есть мысль включить туда побольше конфликтов Тони с женой — чтобы они возникали неожиданно, как будто случайно, и ровно тогда, когда разворачиваются какие-то важные события. Как если бы ссора разгорелась прямо во время «ЖИВОЙ ТРАНСЛЯЦИИ» и не была запланированной, не являлась бы частью постановки. Жена заходит в «Серебристую Каракатицу» как раз во время эфира, и сцена с «протееже» разыгрывается на фоне работы в студии. Попробую.

Не по теме: мне страшно не понравились эти «Мстители», так что вкусы целого мира расходятся с моими все дальше. Я ничего с этим не могу поделать, просто констатирую факт.

Еще: с огромным удовольствием читаю «Дон Кихота» — все эти приключения «странствующего рыцаря», которые неизменно заканчиваются тем, что его бранят и бьют, а Санчо комментирует исход своими уморительными «поговорками». Веселая книга.

Что ж, вперед, проведем этот день с пользой.

6 мая 2015 г.

Расклад следующий: моя первостепенная задача — полностью сосредоточить все свое внимание на ВИДЕО, потому что работа над ним будет сложнее, чем даже я, человек, который обычно игнорирует практические трудности, могу предположить. Даже по моей шкале этот проект почти невыполним. Очень многое зависит от того, сможем ли мы не запутаться в проводах и обособить различные параллельные пласты работы. Каждый пласт имеет большое значение, поэтому, хотя все задачи должны выполняться одновременно и, по необходимости, в одном и том же месте, на каждом уровне должен сохраняться порядок. Так что этот координатор на площадке, с которым я встречаюсь сегодня за ланчем, должен понимать, как все организовать, — более того, для него это должно быть так же естественно, как для технического директора (ТД) Тери, которая находится на противоположном конце процесса.

10 мая 2015 г.

Все в Оклахома-Сити сейчас хорошо: я удобно устроился в своей квартире в Бриктауне, моя белая машинка готова, и я знаю, как доехать до ОКОСа. Маса и Робби будут тут в ближайшее время, и, думаю, «Серебристую Каракатицу» тоже вскоре поставят на площадку.

Так что, опять же, самое важное — это сценарий.

Вот несколько советов, которые мне дал Грэг — здешний профессор, которого я выбрал в консультанты.

«1. Раз этот вариант по большей части рассказывает историю Арчи, нельзя ли в сцене 7, где Чиара говорит, что влюбилась в Арчи в 17 лет, пояснить нам — либо ее собственными словами, либо за счет дополнительных эпизодов, которые вы так здорово включаете в действие, — почему она его полюбила, чтобы мы больше прониклись симпатией к Арчи, увидев/оценив его ее глазами? (Арчи танцует с Чиарой, когда она еще маленькая девочка? Чиара вешает его фотографию себе на стену?)»

2. Сцена 10. Не знаю, может, это просто манера игры, о которой вы условились с актерами, но создается впечатление, что ситуация ухудшается слишком уж резко. Я могу судить только по отношениям в своей собственной семье — а мой отец вырос в Италии и был бы виноделом, если бы не началась Вторая мировая, из-за чего он пошел во флот, а впоследствии стал агентом ФБР.

(Это знакомство Чиары с семейством Коррадо, ссора и т.д. “Доказательство ее девственности” — нельзя ли все как-то смягчить?)

Взорвались бы мои родные в такой ситуации? Однозначно. Но, поскольку больше всего в данном случае мои мама с папой захотели бы соблести приличия ради прелестного нового члена семьи, они чуть сильнее старались бы сдержаться, предотвратить взрыв. Заставило бы это их совладать с собой, как и происходит в данной сцене? В СОСТОЯНИИ ЛИ ОНИ ПОМНИТЬ О ПРИСУТСТВИИ НОВОЙ ДЕВОЧКИ? Да! Они бы боролись с гневом, потому что им меньше всего хотелось бы показать себя с такой стороны как раз в тот вечер, когда они впервые приняли ее у себя.

Может, это пошло бы на пользу и Винченцо — заставило бы нас ему сопереживать. Но я сужу по своей собственной семье, не по вашей, поэтому ориентируйтесь на то, что кажется более естественным вам самому. (?)

3. В сцене 14 можно ли сопроводить чем-то упоминание имени Нади Буланже?[18] Может, использовать вставной эпизод? Или придумать что-нибудь еще? Например, сделать так, чтобы мы увидели здесь мечту героя стать композитором, сыграв на контрасте с его карьерой флейтиста, о которой мы уже знаем? ЧТО ИМЯ НАДЯ БУЛАНЖЕ ЗНАЧИТ ДЛЯ АРЧИ? (КАРМИН) МЕЧТА, КОТОРАЯ НЕ СБЫЛАСЬ ИЗ-ЗА НАС, ДЕТЕЙ.

4. Сцена 31, с. 20. Почему сложно представить себе Арчи на коленях? Может, вставить до этого какой-то фрагмент с его участием, по которому мы бы поняли, что это действительно правда? Я БЫ СДЕЛАЛ ТАК, ЧТОБЫ ФИЛОМЕНА ЕГО ОБ ЭТОМ ПОПРОСИЛА, — ЧТО ЕЩЕ МОЖНО ДОБАВИТЬ, ПОМИМО ЕГО СОБСТВЕННОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ НА ЭТОТ

СЧЕТ? Это также помогло бы усилить тот фантастический момент, когда он на коленях просит Господа забрать его мечту, лишь бы Тони снова смог ходить.

5. Сцена 43, с. 28, когда Арчи называет себя дерьмовым композитором. Хорошо бы заранее дать зрителю представление о том, какой он композитор. Может, где-нибудь загодя вставить какой-нибудь эпизод? Это главный конфликт Арчи: флейта против занятия композицией. **ЛАДНО, НАСКОЛЬКО ОН ХОРОШ КАК КОМПОЗИТОР? НИКТО НЕ СОМНЕВАЕТСЯ, ЧТО У НЕГО ТАЛАНТ, — НО КАК ЭТО ПОКАЗАТЬ?**

Мы слышим флейту. Это позволило бы услышать его музыку. **ХОРОШАЯ ИДЕЯ...** Потому что во многом конфликт героя заключается в том, что, будучи необычайно одаренным флейтистом, он вовсе не хочет играть те ноты, которые слышали на “творческих рубежах” другие люди, но страстно желает сам исследовать эти рубежи и находить свои собственные ноты. **ДА, ПОЧЕМУ АРЧИ ХОЧЕТ БЫТЬ НЕ ФЛЕЙТИСТОМ, А КОМПОЗИТОРОМ? ИЗ-ЗА ДЕНЕГ? ИЗ ТЩЕСЛАВИЯ? ПОТОМУ ЧТО ОН ВСЕГДА СЧИТАЛ, ЧТО ТОЖЕ МОГ БЫ СТАТЬ ГЕРШВИНОМ.**

6. Сцена 55, с. 33. Может, вам покажется, что это уже слишком, но на церемонии вручения дипломов прошлым вечером я смотрел, как наш преподаватель музыки дирижировал своим хором, и отметил, как его наполняет энергия музыки и голосов — она оживляет его тело, руки, глаза...

ЕЩЕ ОДНА ХОРОШАЯ ИДЕЯ — ДЯДЯ КИКИ ГОВОРИЛ ТО ЖЕ САМОЕ: ТОНИ ДОЛЖЕН УВИДЕТЬ, КАК АРЧИ ДИРИЖИРУЕТ!

Можно ли показать последнюю вспышку света и эмоции — очень приглушенную, потому что Арчи уже при смерти, — чтобы было видно, как эта энергия в последний раз проходит через него, когда он представляет себе, будто музыка и оркестр сливаются воедино, следуя взмахам его рук, и — особенно если исполняется вещь его собственного сочинения — его мечта сбывается? **МОЖЕТ, ОН БУДЕТ ДИРИЖИРОВАТЬ ОРКЕСТРОМ, КОТОРЫЙ ИГРАЕТ НЕПОБЕДИВШУЮ МЕЛОДИЮ.**

Если он будет дирижировать, было бы очень неплохо как-то подчеркнуть, что исполняется произведение, автором которого он является».

Чем хороши рекомендации Грэга, так это тем, что он не советует выкинуть куски текста, а предлагает, как сделать лучше сцены, которые уже ВОШЛИ в сценарий. Отмечает те моменты, которые я, немного пораскинув мозгами, мог бы поменять.

13 мая 2015 г.

Сегодня среда, так что нужно отдать Рэйчел (моей личной помощнице) квитанцию и попросить ее забрать брюки. Я стремительно приближаюсь к первой читке ВИДЕО здесь, в Оклахоме, — это так волнительно. Мы будем работать с актерами весь день: сначала нужно дать им прочитать длинный сценарий, потом провести две читки **КОРОТКОГО ВИДЕО**, сперва с паузами и обсуждениями, а затем целиком без остановок.

Думаю, я охватил все, что было нужно, да и Элли и Джиа, кажется, с толком принялись за работу. Так что теперь мне надо просто расслабиться, сделать зарядку и отправиться в ОКОС.

Бог милостив, велик и зиждителен, и мы жаждем следовать Ему. Помни: делай каждый день счастливым днем для другого существа.

СЛАБЫЕ МЕСТА (краткий список)

— Успеем ли выполнить переходы **ВОВРЕМЯ**?

— Неудачные переключения с моей стороны.

— Проблемы с переходом к заранее отснятым кадрам и плей-листу из них для монтажа в реальном времени.

— Проблемы со звуком — не слышно актеров.

— Актеры не слышат команды (по большей части от Тони из «Серебристой Каракатицы» и от Дэррила на площадке).

15 мая 2015 г.

День №1 (читка ВИДЕО) прошел отлично. На сегодня запланированы театральные игры и импровизации — возможно, устроим групповую импровизацию во время «ланча», когда площадку разбивают на несколько «квартир» и все ходят друг к другу в гости (на какое-то празднество), где готовят и делят между собой всякие холодные закуски и другую пищу, едят и

разыгрывают между собой сценки. Все хорошо: текст получился яркий, с юмором, богатый эмоциями. Окончательный вариант можно шлифовать почти до бесконечности долго — и это очень увлекательно.

16 мая 2015 г.

День №2 получился интересным, было много игр, одна импровизация: Арчи впервые встречает маленькую Чиару. Затем мы устроили большую групповую импровизацию на площадке: актеры помогли разделить ее на зоны, а потом — с учетом своей индивидуальной задачи, которую я поставил перед каждым из них, — готовили и с аппетитом ели вместе ланч (все уже успели проголодаться). Это продолжалось долго, и там было несколько удачных моментов. Актриса, играющая Филомену, слишком много болтает, все время пытается доминировать в сцене, хотя настоящая Филомена была молчаливой, отличалась твердым характером и не любила лишних разговоров.

В целом все хорошо. Сегодня (суббота, день №3) придет Михай, и я попытаюсь распределить между операторами обязанности. Как это проверить: попросить выстроить композицию кадра с группой актеров и с использованием определенного (одного и того же) объектива и посмотреть, кто справится лучше? И по порядку прикрепить одного к Арчи, другого к Чиаре — иначе говоря, к основным действующим лицам, а потом сделать мастер-план, необычный план, снять актера в движении и т.д.

Вчера ночью пытался уснуть под музыку, но какое там: без толку крутился с боку на бок, а она все никак не выключалась. Надеюсь, я не буду сегодня засыпать на площадке, потому что до ухода Михая мы должны определиться с концепцией освещения и стилем композиции. И еще — как быть с фонами: сделать, как в «Догвилле» и проч.?

18 мая 2015 г.

Сегодня ПОНЕДЕЛЬНИК, я должен собраться с мыслями и поставить сразу и первую, и вторую части ВИДЕО, учитывая при этом ракурсы камер. Так что надо воспользоваться искателем на моей Leica. Пожалуй, стоит устроить быструю читку и попросить Стива пока расставить столы и стулья для всех сцен или быть готовым делать это после исполнения каждой сцены, перед следующей.

Это мой шанс наверстать упущенное и очень ЧЕТКО определиться с логикой перекрытий и планами для съемки. Пока все хорошо, я много сделал за первые три дня, а нынче понедельник, ДЕНЬ №4, и мне нужно двигаться вперед.

Самую большую опасность я вижу в недостатке логики в сценах: почему семья Винченцо предстает такой неблагополучной, когда в ней появляется Чиара? Каково отношение Филомены к сыновьям? (Они все любили ее, как я?) Если я поставлю эти две части, то не выбьюсь из своего изначального графика.

Малышке Косиме исполнилось пять лет, а теперь и у Паскаль день рождения.

19 мая 2015 г.

Утро вторника. По-моему, эксперимент с ВИДЕО идет хорошо. Теперь моя приоритетная задача, выполнив которую я смогу начать смотреть прогоны трех частей, — разработать МАНЕРУ СЪЕМКИ, расположение планов. Я доволен всеми отделами: реквизита, декораций, освещения, музыки — сегодня прибудет ТД, а затем шаг за шагом я соберу эту «ЖИВУЮ» постановку. Мне нравится отношение и старание всей студенческой команды. Должен сказать, что сейчас, на момент, когда я делаю эту запись, на всех фронтах все обстоит именно так, как я и надеялся.

Моя ИДЕЯ, которая до сих пор кажется мне удачной, заключается в том, чтобы это ВИДЕО послужило «ядром» для «ДАЛЬНОВИДЕНИЯ». Чтобы оно покатилося, как снежный ком с горы, и в итоге переросло в полноценный, окончательно сформировавшийся проект. Пусть оно развивается из этого центра и приращивает длину естественным образом, по своим собственным законам. Ни к чему заранее решать, сколько вечеров займет мой сценарий, надо просто поставить это ВИДЕО в центр и лепить вокруг него «Дальновидение», а там будет видно, насколько все разрастется.

20 мая 2015 г.

Пока все хорошо. Подошел ДЕНЬ №7, и я уже перенес ВИДЕО на основную площадку, осталось только доработать «игру в покер» и «Винченцо в одиночестве перед телевизором», и у меня более или менее будет готова база под «сеттинг».

Вчера встречался с Арчи, сегодня, возможно, приедет Тони. Может, Винченцо и Филомена сразу вдвоем — и тогда останется только Чиара.

Надеюсь, Майк Дэни сможет привнести логику в «ситуацию с камерами».

Как я сказал, «пока все хорошо».

21 мая 2015 г.

Встал рано, скоро я уже буду на студии и продолжу выстраивать планы. Сегодняшнее утро начнется с большой сцены за ужином: ссоры и т.д. Возможно, это нудная часть, но, когда я придумаю необычный план, все станет КАК НАДО, и я смогу рассчитывать на то, что мне удастся таким образом визуализировать идею «Телевидение И эта семья».

Нужно просто дальше делать свое дело и придумывать крутые ракурсы.

23 мая 2015 г.

Итак, суббота. У меня есть все сцены за исключением следующих: выход ФФК[19] из «Серебристой Каракатицы»; рождественский магнитофон; кадры из фильма «От всего сердца», Элисон и Тони в «Каракатице»; визит Арчи в квартиру Тони/Элисон; лимузин (Western Union); лимузин, Арчи дирижирует на церемонии награждений и Арчи/Тони в машине «скорой помощи» — с добавленными камерами. Нужно закончить сегодня, чтобы в ближайшие дни устроить полный прогон с камерами, плюс добавить костюмы, грим и финальное освещение.

Сегодня надо быть особенно сосредоточенным: добить все планы и параллельно добавить стилю драматизма.

24 мая 2015 г.

(Подлинный текст письма, которое я всем разослал)

Выходной: ВОСКРЕСЕНЬЕ

Задачу, которую я ставлю перед собой и вами, можно сформулировать следующим образом. Допустим, что у нас заранее выстроены ВСЕ планы, которым мы нарочно придали кинематографический вид, продумав их каждый в отдельности и осветив сцену от пола (не с потолка), что наши актеры могут перемещаться между ними по ходу развития действия, что у нас есть все остальные элементы: музыка, звук, световое оформление, зеленые экраны, отснятые заранее элементы, графика, даже средства для выразительного манипулирования временем (повторы, перемещения в прошлое и обратно и т.д.) — и что все это тоже можно использовать прямо по ходу трансляции, получится ли в результате целостная драматическая постановка, разыгранная в режиме реального времени?

Итак, все идет по моему плану, и начиная со вторника я буду делать прогоны всей постановки (около 50 минут) ежедневно, с тремя перерывами на рекламу, от начала до конца, с каждым разом добавляя по одному пласту того, что мы должны получить в итоге: костюмы, прически, окончательный вариант реквизита, элементы сценического оформления, световые решения, заранее отснятые и графические элементы — я буду заниматься этим, пока где-то в районе 1 июня не перейду к репетициям в костюмах. Они закончатся ГЕНЕРАЛЬНОЙ РЕПЕТИЦИЕЙ В КОСТЮМАХ, которую мы отснимем, вычистим на монтаже и будем держать под рукой во время нашей итоговой трансляции в качестве подстраховки.

Это «практическое подтверждение концепции» дает именно те результаты, на которые я рассчитывал: помогает мне понять, каким должен быть процесс работы над футуристическим «ЖИВЫМ КИНО» и чем оно отличается от «ЖИВОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ» прошлого и даже настоящего, — это то, что 30 лет назад я назвал ПРЕВИЗУАЛИЗАЦИЕЙ, но здесь превизуализацией также является и сама итоговая трансляция. Ключевое различие состоит в том, что «живое кино» демонстрируется в режиме реального времени, и в данном случае ПЛАНЫ выстроены так, как в настоящем кино, а не как на телевидении с его формалистическим «ОТОБРАЖЕНИЕМ» событий (адресный план, план из-за плеча, крупный план и т.д.) и освещение исходит от приборов на полу, а не от системы под потолком.

Кроме того, новые возможности открывает настоящее «ЖИВОЕ» переключение каналов посредством механизма повтора, что позволяет манипулировать временем, хотя, по сути, оно

идет своим нормальным ходом. Эту область еще предстоит освоить и извлечь из нее максимальную пользу.

(Примечание. Для этого необходимо предварительно наметить оформление спектакля, хотя сцены можно отрепетировать одну за другой в полутеатральной, сымитированной при помощи реквизита обстановке, далекой от окончательного варианта, с такими модульными элементами, как «рабочие» стулья, столы, ящики из-под яблок и прочий реквизит, который я использую. Забавно, что это во многом похоже на НЕЗАВИСИМЫЙ КАДР Ронсли 1940-х гг., только здесь, когда все детали были согласованы, возникает художественная свобода, поскольку актеры перемещаются в декорациях в реальном времени. Концепция декораций, расставленных по всему периметру студии, со «свободным пятчком» в центре, куда устанавливается оборудование, преследует ту же цель, что и независимые кадры, которые ставились заранее и подвигались на специальной трибуне под КАМЕРУ/СВЕТ?)

Итак, мы начнем технические репетиции и прогоны в костюмах со вторника.

Sent from my iPad

В сегодняшнем письме я сказал не все, что хотел. Я объяснил, что мое «живое кино» не более чем превизуализация, перенесенная в жизнь. Между фазой превизуализации и фазой демонстрации должны пройти недели репетиций и формирования планов с соответствующими ракурсами съемки — а потом (magari![20]) проект будет реализован. Но в действительности разница с технологией независимых кадров, при которой все кадры спланированы и выстроены заранее, а актеры переходят из одного в другой по ходу действия, невелика. Так или иначе, погружившись в процесс, я начинаю понимать, как все это работает. И если мне придется делать это снова, у меня уже будет иметься определенный опыт. Хотя, должен сказать, я многое предвидел заранее и однозначно расставил своих «экспертов» по верным позициям.

25 мая 2015 г.

Итак, сегодня День поминовения, и Джиа только что уехала, чтобы лететь в Лос-Анджелес. Было здорово, что она побыла здесь со мной, моя креветочка. Ну а сам я остался в Оклахома-Сити и готовлюсь начинать полные прогоны с завтрашнего дня (вторника). Возможно, надо сначала устроить прогон в актерском зале, чтобы они играли, играли, играли всё целиком без остановок? Подумаю об этом.

В любом случае главное — следовать ежедневному плану. С утра велеть актерам репетировать свой текст и за это время решать технические вопросы, налаживать внутреннюю связь и подобные системы. Настраивать рояль Брайана в акустической рубке. Когда все будет готово, пробежать с актерами весь текст, и, наверное, дальше, в 17.00 каждый день устраивать полный прогон, добавляя туда какой-нибудь новый пласт: костюмы, грим, финальный реквизит. Пожалуй, завтра стоит записать весь закадровый текст в акустической рубке.

Мои мысли четко организованы, поэтому я уверен, что правильно расставляю акценты.

Надо помнить, что я всегда могу изобразить из себя Ван Уорта[21] и, если репетиция пройдет плохо, заставить актеров все повторить, даже если придется задержаться допоздна (и вознаграждать их старания какой-нибудь едой).

Технические проблемы мне решать сложнее, потому что по большому счету машины не в моей власти.

26 мая 2015 г.

Вторник, «возобновление» — готов начинать ДЕНЬ №10. Сегодня утром я планирую поработать исключительно с актерами в актерском зале, предоставив площадку технической группе, чтобы они там располагались и готовились к добавочному эпизоду МАШИНА И «СКОРАЯ ПОМОЩЬ», которым мы займемся после ланча. Затем, в 16:00, сделаем прогон с теми составляющими, которые у нас есть: камерами, заранее отснятыми кадрами, костюмами?, реквизитом?, декорациями.

Итак, сегодня сфокусируемся на актерам, исполнении ролей — сюжете и т.п. Нужно ли, чтобы Анаид находилась при мне? Или будет полезнее, если она займется сортировкой готового материала? Наверное, второе.

По-моему, я на пике формы: продуктивен, энергичен и как никогда ловко управляюсь со множеством дел. Думаю, отчасти это эффект от спортивных занятий. А еще от примирения с женой после того, как я дал ей то, чего она хочет: «Довольная жена — залог здоровья».

28 мая 2015 г.

ДЕНЬ №12. Смотрел ВИДЕО и страшно расстроился, сообразив, что кадры на мониторах Тони в «Серебристой Каракатице» не демонстрируют то, что я хотел показать. Однако теперь, если я сниму заранее большую часть «исходных фрагментов», выведу их на экраны EVS и поставлю перед ними камеру, я смогу изобразить, будто эти экраны и есть те, на которые Тони и Дэррил смотрят в «Серебристой Каракатице» — а Чиара переключает на них каналы.

Теперь я понимаю, что переключаться между всеми этими «живыми» камерами (еще и при том, что мы их переименовали, обозначив другими номерами) сложнее, чем я себе представлял, даже для такого профессионала, как Тери, и что дополнительные трудности в виде хромакея и прочего делают ее задачу почти невыполнимой, учитывая ограниченные возможности TriCaster, нехватку графических устройств и другого оборудования.

Сегодня мне надо пройти дальше по «блокам» сценария и проверить настройки камер, проконтролировать фрагменты заранее отснятого материала и установки для них, и так для каждого блока. Сейчас я более или менее управился с ПЕРВОЙ ЧАСТЬЮ, поэтому нужно сделать то же самое со ВТОРОЙ ЧАСТЬЮ. Кроме того, сегодня привезут интерком и к концу дня его настроят, а еще Майк Динни тоже скоро будет здесь, так что надо посадить его в «Серебристую Каракатицу», чтобы помогал Тери.

Когда придет Оуэн, я спрошу, как ему в целом постановка, какие у него предложения В ОБЩЕМ и с чем конкретно он может нам помочь.

Так интересно играть с этой фантастической «машиной». Мои актеры справляются на «отлично», как ни странно, особенно Чиара и Винченцо. Как можно придать образу Арчи больше трагизма? Попросить его играть свою роль так, как будто он чуть ли не проклят за то, что не воплотил мечту отца, — добавить больше от греческой трагедии?

МАРСИЙ — САТИР, ИГРАВШИЙ НА ФЛЕЙТЕ:

29 мая 2015 г.

Основные проблемы

- ЗВУКООПЕРАТОР. У него слишком много обязанностей и мало опыта. Надо найти кого-то еще, чтобы отвечал за расположение микрофонов и стоек, а также за выполнение инструкции. Уилл должен сидеть за микшерным пультом.

А) Петличные микрофоны следует устанавливать на обычное петлеобразное крепление, которое можно повесить актеру на шею или плечо, легко снять и надеть снова при смене костюма. (Это обязанность микрофонного оператора.)

В) Уиллу надо заниматься непосредственно «звуковым оформлением»: добавлять звуки, шумы и прочие специфические элементы.

С) Возможно, Робби придется взять на себя что-то из этого.

- Координатор на площадке должен находиться на своем месте и регулировать ход спектакля, раздавая указания по внутренней связи. Ему необходимо быть на связи во время исполнения любого из актов, и уж тем более во время полных прогонов. В его обязанности входит выделять из общего потока указания по свету, которые он дает Шону. Возможно, ему потребуются также другие подчиненные, кроме Дэниела, который отвечает за костюмы, реквизит и декорации на площадке. Пожалуй, нужно добавить двоих-троих понимающих ребят, чтобы регулировали происходящее на площадке.

ПОМОЩНИК РЕЖИССЕРА ДОЛЖЕН НАЧИНАТЬ КОНТРОЛИРОВАТЬ, РУКОВОДИТЬ И НАПРАВЛЯТЬ ХОД ВСЕГО СПЕКТАКЛЯ СО СВОЕЙ ПОЗИЦИИ И ВСЕГДА ДЕЛАТЬ ЭТО ПО ВНУТРЕННЕЙ СВЯЗИ.

- Брайана нужно обеспечить в его ЗВУКОЗАПИСЫВАЮЩЕЙ СТУДИИ роялем, сценарием и БОЛЬШИМ монитором, чтобы он мог смотреть и играть по мере развития действия. Он должен быть на связи все время, пока идет постановка.
- Наше слабое место — TRICASTER, а значит, Тери просто необходим очень умелый ТД, который сможет разобраться со всеми выходами и вывести соответствующие камеры на 8 каналов TriCaster'ов.

- Может, лучшим вариантом будет посадить Майка Дэнни к Тери в «Серебристую Каракатицу» в качестве ассистента, а Уэнди пусть работает на площадке с операторами.

30 мая 2015 г.

Я лег спать расстроенный: похоже, подготовка ВИДЕО постепенно скатывается до уровня того, что обычно творится на киносъёмочной площадке, с этим «еще две минуточки», которое растягивается до бесконечности и съедает все время, и координатор на площадке Стив, непривычный к такой ситуации, отключается от внутренней связи и не слышит, чего я от него хочу. Поэтому я решил, что умнее всего с моей стороны будет вернуть все обратно в театральную стилистику, чтобы Стив стоял на своей позиции и был на связи на протяжении всего шоу. У меня есть Бэггс для подстраховки, на случай, если со звуком будет совсем беда, — и еще мы найдем микрофонного оператора из кинематографической среды, чтобы устанавливал микрофоны, а Уилл будет управляться с микшерным пультом и всякими примочками. Я должен тщательно все взвесить, потому как мы подходим к неделе прогонов.

После репетиции в субботу я заставил актеров исполнить все произведение целиком. В первом и втором действиях были шероховатости, но все-таки они получились, а вот третье не задалось с самого начала, и, так как на площадке не хватало стольких камер, все у нас пошло вкривь и вкось. Завтра я начну сразу с третьей части, настрою все камеры, а потом запишу изображение на вектороскоп. Много лежит на плечах Робби: ему нужно смонтировать все эти отснятые заранее эпизоды, а чутье у него не такое, как у меня. Остается только ЗВУК — запись звука, микширование, все звуковое оформление и его интегрирование в общий саундтрек, внятно и четко передающий настроение отдельных сцен. (Бэггс мог бы справиться.) Нам нечего бояться, кроме самого страха.

ПОСЛЕДНИЕ СООБРАЖЕНИЯ КАСАТЕЛЬНО СЕГОДНЯШНЕГО ПРОГОНА: если все команды будут исполняться, диалоги звучать четко и вразумительно, а музыка и звуковое сопровождение окажутся ловко вплетены в шоу, то оно будет отлично смотреться. Сразу почувствуется мощь, с которой мы на этом проекте взяли быка за рога и первыми показали, что такое «ЖИВОЕ КИНО» и каким оно может быть.

31 мая 2015 г.

Сегодня воскресенье, и до того, как я поеду в ОКос «добровольно» работать в свой выходной, еще много времени. Я чувствую, что проект сложится — правда, возможно, не раньше 3 июня, которое, как ни странно, приходится на среду. Но это нормальный срок. Я также предчувствую, что Бэггс приедет к нам, но нужно планировать все так, как если бы он не приехал. Может, рассмотреть кандидатуру Джима? Сможет он все это сделать? Почему бы и нет, ведь он умеет обращаться со звуком. Надо будет его спросить, но сначала все-таки дождусь ответа от Бэггса.

Какие у нас еще риски, помимо того, что может отказать TriCaster? Хм-м-м, опасность в том, что постановка разыгрывается в режиме реального времени и все переходы должны осуществляться без промедления. Однако мне кажется, будет даже хорошо, если мы «заразимся» этим безумием, когда все элементы пазла собираются прямо на глазах, актеры перебегают с места на место, декорации устанавливаются на ходу, диваны въезжают в кадр за несколько секунд до начала сцены. В конце концов, это метатеатр — со всеми этими интервью с Чиарой и проч., обсуждением полиомиелита, без прикрас.

Поэтому, как бы четко мы все ни делали, эта атмосфера безумия, когда даже камера настраивается в последний момент, нам не повредит и даже послужит страховкой. Это невероятный опыт, и я рад, что пошел на это и что у меня есть деньги, необходимые для того, чтобы продвинуть такой проект и взяться за его реализацию.

Шаг за шагом.

2 июня 2015 г.

Итак, утро вторника, трансляция будет через три дня, в пятницу в 17:00. Я сперва собирался устроить в пятницу с утра еще одну репетицию, но теперь что-то засомневался: может, разумнее будет собрать всех ближе к полудню. Какие у нас слабые места? Подготовка всех камер и декораций, а также смена костюмов в промежутке между сценами. Теперь это уже чисто технический вопрос, и за несколько дней тут можно добиться значительного прогресса. Что

касается проблем с самим «материалом», то в начале и в конце у нас все хорошо. Затруднения возникают разве что в том эпизоде, когда вмешивается ФФК, который мы не отработывали, — а отнять его нужно самое позднее к четвергу. Идея: может, пусть Арчи задернет занавески, убегая вместе с Уилли раньше Чиары? Или записать заблаговременно, как Чиара задергивает занавески? Сколько времени это нам реально сэкономит? И еще: как насчет того, чтобы показать пальцы, жмушье на кнопки переключения на заранее отснятый материал, чтобы можно было потом вставить такие кадры? Какие еще сделать вставки — топор в поленнице?

Список ВСТАВОК:

- пальцы Тони, нажимающие на кнопки переключения;
- топор, который вытаскивают из поленницы (?);
- Чиара задергивает занавески;
- стакан Винченцо стучит по столу (когда он устраивает дебош).

Из всех проблем, с которыми я столкнулся в данном проекте, актеры — наименьшая, свет — незначительная, а самая большая — это успеть вовремя расставить по нужным местам камеры.

Впечатления от прогона: временами возникали трогательные моменты, интересные или захватывающие. Что делать с Элисон? Помимо того, чтобы велеть ей играть поспокойнее? Как-то подтолкнуть ее пересмотреть свою работу. Как заставить ее перестать «играть»? Ее героиня до такой степени измучена конфликтом между работой и браком, что у нее уже почти не осталось никаких эмоций. Она должна разыграть сцену с Тони в «Серебристой Каракатице» ТАК, БУДТО:

- она закрывает дело;
- говорит любимому человеку, что либо он все принимает так, как есть, либо между ними все будет кончено;
- узнала, что ей осталось жить всего месяц;
- узнала, что ему осталось жить всего месяц;
- чувствует, что она уже его потеряла;
- собирается рассказать ему о своем романе на стороне;
- она — ведущая реалити-шоу «Судья Джуди»;
- она — министр;
- она должна притворяться равнодушной и эмоциональной.

И не надо бояться злости: Элисон должна раскрыть самую суть своего чувства, быть обнаженной, быть голой — полностью снять свою защитную оболочку.

3 июня 2015 г.

Сегодня было два прогона; на первом камера/актеры/оформление были лучше, но Робби с плейбэком, Голд и Силвер напортачили. Вечерний прогон был даже еще удачнее, занял где-то 55 минут, а Робби, Голд и Силвер напортачили только с «кричащим» эпизодом с EVS и всей сценой в Лас-Вегасе целиком.

Но были моменты, когда я «втягивался» в фильм и почти забывал, что руковожу процессом.

«ЖИВОЕ КИНО» правда существует, и теперь я уже много о нем знаю.

Неуклюжей получилась часть, когда Тони заходит в «Серебристую Каракатицу», — Чиару прислали слишком рано; плюс проблема в том, что повтор слишком долгий, поэтому невозможно переключиться на конкретные реплики из «диалога». Я предлагаю сделать три «петли»: (а) кнопки Тони; (б) кнопки Чиары и (с) телевизионная документальная съемка. Их можно использовать в любой момент.

Тогда повтор Робби можно вставить параллельно с диалогом.

Вот это — и плюс мой неудачный монтаж в:

- a) большой сцене Элисон/Тони;
- b) сцене, когда Чиара готовит спагетти;
- c) и по большому счету во всех смонтированных эпизодах (почему бы не попросить Грэга помочь?).

Я устал: день выдался просто отличный, мы получили много опыта и добились больших успехов.

4 июня 2015 г.

Сегодня четверг; не добавь я два дополнительных дня, сейчас трансляция уже была бы позади и мы проводили бы пресс-конференцию.

На что обратить внимание в СЛЕДУЮЩИЕ ДВА ДНЯ:

- ПОМОЧЬ РОББИ С МОНТАЖЕМ — ПОВТОРЫ ЗАРАНЕЕ ОТСНЯТЫХ СЦЕН (ЗАВЕСТИ ДАННЫЕ).
- ИСПРАВИТЬ СЦЕНУ, В КОТОРОЙ ЧИАРА ГОТОВИТ (ПОПРОСИТЬ ГРЭГА ПОМОЧЬ С МОНТАЖОМ).
- ПОИГРАТЬ С АКТЕРАМИ В ИГРЫ 15 МИНУТ В АКТЕРСКОМ ЗАЛЕ.
- РАЗОБРАТЬСЯ С ЭПИЗОДОМ В ЛАС-ВЕГАСЕ.
- Я НЕ ДОЛЖЕН ПОПАДАТЬ В КАДР, КОГДА ТОНИ В «СЕРЕБРИСТОЙ КАРАКАТИЦЕ».
- ОТСНЯТЬ ВЫХОД ФФК, КОТОРЫЙ ЗАКАНЧИВАЕТСЯ ТАМАЛЕ / ЧИЛИ КОН КАРНЕ И НАПИТКОМ «ROYAL CROWN COLA» (СО СТАКАНАМИ).
- ПОДГОТОВИТЬ ДЛЯ ЧИАРЫ СПАГЕТТИ — ЧТОБЫ БЫЛО ДОСТАТОЧНО НА СЕМЬЮ.
- ПОСЛУШАТЬ СЕМЕЙНУЮ ФОРТЕПИАННУЮ ТЕМУ БРАЙАНА?
- СКАЗАТЬ АЛЕКУ (ФРЭНСИ) ПРИТОРМОЗИТЬ, КОГДА БУДЕТ ВЫТЯГИВАТЬ ПОЛОСКИ ТЕЛЕГРАММ, — ЧТОБЫ БЫЛО ОТЧЕТЛИВО.
- ВСЕ ЭКШН-СЦЕНЫ: НЕ ТОРМОЗИТЕ (СРАЗУ ДЕЙСТВИЕ).
- СКАЗАТЬ ТЕРИ ДОБАВИТЬ ВСТАВКУ, ГДЕ ТОПОР В ДЕРЕВЕ ПОКАЗАН С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ВИНЧЕНЦО.
- УЖЕ НЕ МЕНЯТЬ ВЫРЕЗАННЫЙ КОММЕНТАРИЙ НИКИ.
- КТО ДОЛЖЕН СЛЕДИТЬ ЗА ОБЩИМ БАЛАНСОМ СВЕТА И ЯРКОСТИ? МАЙК ДЭННИ?
- ЗВУК ПОДЪЕЗЖАЮЩЕЙ МАШИНЫ — ДОБАВИТЬ К ЗАРАНЕЕ ОТСНЯТЫМ ФРАГМЕНТАМ.
- ЦВЕТНЫЕ КАДРЫ ГОЛЛИВУДА 1950-Х ГГ.
- ИСПОЛЬЗОВАТЬ РОЗОВЫЙ ЦЕЛЛОФАН СОФИИ ДЛЯ СЦЕНЫ ТАНЦА АРЧИ/ЧИАРЫ.
- ЗАПИСАТЬ БОЛЬШЕ ВЫХОДОВ НА ПОКЛОН, ДОВЕСТИ ДО УМА С ПЭТ НА СТУДИЙНОМ ОПЕРАТОРСКОМ КРАНЕ.

5 июня 2015 г.

Часть 1

(ГРИМ) У Дэррила длинные волосы в ноздрах.

ПЕРЕКЛЮЧЕНИЕ — план задерживается, очень долго задерживается на том, как Тони заходит в «Серебристую Каракатицу».

МОНТАЖНЫЙ СТЫК — переход от КНОПОК ТОНИ к КАДРАМ НЬЮ-ЙОРКА, КРУПНОМУ ПЛАНУ ТОНИ, кадрам Голливуда и обратно к ДЭРРИЛУ.

Дальше СРЕДНЕ-КРУПНЫЙ ПЛАН ТОНИ, который объясняет про современное телевидение: «Нет разницы...» — и потом

КНОПКИ ТОНИ, пока он рассказывает про своего дедушку Винченцо и дальше

Плей-лист из заранее отснятых кадров для монтажа в реальном времени: повтор Робби, где нам показаны виды старого города ВИНСЕНТА.

КРУПНЫЙ ПЛАН ДЭРИЛЛА — «Итак, семья Коррадо была... само телевидение».

КРУПНЫЙ ПЛАН ТОНИ — «Один из тысяч тех, кто работал над ним, стоящий...».

ПЛЕЙБЭК РОББИ, Винченцо у машины.

ПЕРЕХОД К: СЪЕМКЕ СО СПИНЫ — ТОНИ И ЧИАРА-МЛ.: «Расскажи ему о Senza Naso[22]».

ПЕРЕХОД К: ДЭРРИЛУ (наклоняется вперед): «Что такое Senza Naso?» (как будто первый раз об этом слышит).

КРУПНЫЙ ПЛАН ТОНИ: «Senza Naso мы называем...»

МУЗЫКА ПОДКЛЮЧАЕТСЯ И НАРАСТАЕТ потихоньку, «запись Карузо» задает настроение. ПЕРЕХОД К: ФОТОГРАФИИ SENZA NASO и другим фотографиям (до свадьбы) и ДАЛЕЕ К КРУПНОМУ ПЛАНУ ТОНИ, рассказывающего историю, на словах: «Все, на что была способна медицина».

ПОД УГЛОМ СО СПИНЫ — ТОНИ И ЧИАРА — Тони уговаривает Чиару-мл. рассказать историю: «Я женился на ней по своей воле».

МОНТАЖНЫЙ ПЕРЕХОД К ТД — когда ТОНИ ГОВОРИТ: «Это все живые источники». КНОПКИ ТОНИ И МНОГО КЛИПОВ (ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ КАДРЫ, ГАРЛЕМСКИЙ ПАРАД В НЬЮ-ЙОРКЕ, КНОПКИ ЧИАРЫ, ВЗГЛЯД ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА НА МОНИТОРЫ/ИЗОБРАЖЕНИЯ) — КРУПНЫЙ ПЛАН ТОНИ.

КРУПНЫЙ ПЛАН ДЭРИЛА: «Твой дед». «ЖИВАЯ» СЪЕМКА — КРУПНЫЙ ПЛАН ВИНЧЕНЦО с кеглями для боулинга.

ПЕРЕХОД К ТОНИ: «Нет, мой отец». ПЕРЕХОД К: ФОТО РЕАЛЬНОГО АРЧИ С ФЛЕЙТОЙ (НА СТЕНЕ), ЗАТЕМ АРЧИ В ОЖИДАНИИ С ЗЕРКАЛОМ.

ОБЩИЙ ПЛАН «КАРАКАТИЦЫ». «Бабушка и тезка маленькой Чиары» переходит к: МУЗЫКА СТАНОВИТСЯ ГРОМЧЕ, ПОВТОР РОББИ: ЧИАРА ПЕЧАТАЕТ и ГОЛОС ЗА КАДРОМ: «Меня зовут Чиара...»

МУЗЫКА — таинственно затихает.

повторяется?

АКТЕРАМ — пусть Дэррил досчитает до шести (пока Чиара-мл. переходит в «Серебристую Каракатицу»).

По возможности затянуть КРУПНЫЕ ПЛАНЫ ДЭРИЛА для дальнейших сцен (когда нет окна).

Картинки (с машиной?) — слишком долго.

Плей-лист из заранее отснятых кадров для монтажа в реальном времени: замедленные ОПТИЧЕСКИЕ ЭФФЕКТЫ (наплывы и т.д.) в истории о Римини и итальянской армии.

ЗВУК: ГОЛОС ЗА КАДРОМ Тони слишком тихий, когда Винченцо молится. Задержаться на повторе Робби до появления свекрови в итальянском стиле: МУЗЫКА начинается: «убрать из голоса за кадром “та-да”, чтобы можно было перейти к фортепианной сильной доле в композиции “Style”».

РАСПОЛОЖЕНИЕ — Чиара с цветами в руках стоит правее, а потом, когда хлопает дверь, бежит на новую позицию помогать с посудой.

КРУПНЫЙ ПЛАН ФИЛОМЭНЫ: «Нам путаны не нужны». НОВАЯ МЕЛОДИЯ БРАЙАНА про «путан», пародия на шлюх и девочек из кордебалета (путанская музыка).

КРУПНЫЙ ПЛАН Чиары. ПОВТОР РОББИ, ГОЛОС ЗА КАДРОМ: «Не похоже на дом папы». Переход к появлению Винченцо.

ОФОРМЛЕНИЕ (Брэнт, можно повесить над тем местом, где стоит плита, старую фотографию так, чтобы не трогать твой топор, но оживить комнату, когда мы снимаем в ту сторону?)

МУЗЫКА, когда ВИНЧЕНЦО подходит к столу (тема «La Voce» на фортепиано), затем ФИЛОМЕНА: «Мы хотим только мальчика». ФИЛОМЕНА наклоняется к ВИНЧЕНЦО: «Хватит с нас путан». ТД переходит к кадру с ударом как раз перед тем, как он ее ударит. АКТЕРУ: Винченцо. Сделайте звук, когда его рука бьет ее по лицу. ПЕРЕХОД К «ЖИВОЙ СЪЕМКЕ» от УДАРА к КАДРУ С УИЛЛИ, он появляется на экране на словах: «Мама права» — ТД переключает на СРЕДНЕ-КРУПНЫЙ ПЛАН, где Винченцо швыряет в него миску: «Что ж за тупой у меня сын». Переход на Филомену (АКТРИСЕ: показать окровавленный рот ВИНЧЕНЦО): «Муж хорошо отплачивает» (когда Винченцо бьет Филомену, он должен коротко бросить ей: «Заткнись») — потом к СРЕДНЕМУ ПЛАНУ, когда УИЛЛИ подсакивает и бросается через стол на Винченцо, переход на Чиару, ВСТАВИТЬ ТОПОР, ПЕРЕКЛЮЧИТЬСЯ НА: СРЕДНЕ-КРУПНЫЙ ПЛАН. Винченцо берет топор, готов бросить его, переход на Чиару, Винченцо бросает топор. КРУПНЫЙ ПЛАН Арчи, они оттаскивают Уилли назад как раз в тот момент, когда топор вонзается в стену, переход на разъяренного ВИНЧЕНЦО, переход к Арчи, подводящему Уилли к двери, ПЕРЕХОД. АКТЕРАМ: Винченцо ждет две секунды, потом Арчи проходит (немножко левее от него), Винченцо продолжает ругаться и захлопывает дверь, ТД задерживается две секунды на двери, потом переход к СРЕДНЕМУ ПЛАНУ, когда Винченцо (направляясь напрямик к своему месту) возвращается к съездившейся (АКТРИСЕ) Филомене; переход к КРУПНОМУ ПЛАНУ Чиары (АКТЕРАМ: Алекс должен больше наклониться влево, за плечо Чиары), переход к СРЕДНЕМУ ПЛАНУ, когда Винченцо садится. АКТЕРАМ: Ник максимально напряжен, когда Винченцо постукивает своим стаканом (новый кадр, вставить постукивание стаканом из закольцованного файла ТД), АКТЕРАМ: Филомена отворачивается, думая: «Наливай себе сам». Переход на ЧИАРУ, она идет ему налить.

Переход к СРЕДНЕМУ ПЛАНУ, когда Чиара наполняет стакан, а Винченцо продолжает говорить: «Мои семь итальяшек и La Stampa[23]».

На словах «Добро пожаловать, юная леди...» переход в режим Best Shot[24]. Винченцо начинает рассуждать о точности и жонглировать апельсинами.

АКТЕРАМ — слишком ранний переход на Арчи, задерживающего занавеску (делает это, пока Винченцо еще жонглирует). Переход к Чиаре, которая видит на улице мальчишек и задерживает занавеску, показав им язык. МУЗЫКА чувственно нарастает. Ее реплика про «дом папы» вызвана подглядывающими мальчишками. КАМЕРА задерживается, сдвигается только чуть-чуть. Останавливается на КРУПНОМ ПЛАНЕ Чиары: «На что нам жить, если ты не будешь играть на флейте». В конце камера поднимается на операторском кране, красивый план и эмоциональная МУЗЫКА.

ПЕРЕХОД К РЕКЛАМНОЙ ПАУЗЕ

Часть 2

АКТЕРАМ: Арчи, будь осторожен, когда заходишь в дверь (жди в таком месте, чтобы тебя не было видно).

КАМЕРА предварительный план, в котором появляется Чиара: «Надеюсь, это девочка». Арчи поднимает глаза — «ребенок».

Для кадра, где альбом с вырезками, используем отъезд: от очень крупного к СРЕДНЕМУ ПЛАНУ. АКТЕРАМ: «Но в качестве флейтиста» — не сердитое, скорее грустное, обреченное. Как ЕСЛИ БЫ ты говорил: «Да, я был на том приеме, но лишь в качестве официанта».

Быстрый переход ТД к КАДРУ, теперь ОЧЕНЬ КРУПНЫЙ ПЛАН Дэррилла, наклоняющегося вперед, как будто он пытается разобрать слова: «Какая клятва?». Быстрый переход к ракурсу со спины в «Каракатице». (АКТЕРАМ: Ч.-МЛ. «Он клялся перед Богом...» и т.д.) КРУПНЫЙ ПЛАН Тони: «Клятва, которую он принес».

ПОВТОР РОББИ — можно сделать так, чтобы изображение, вытесняющее итальянский флаг, имело более размытый край? (ПОВТОР РОББИ — можно сделать итальянскую картинку более ЗОЛОТИСТОЙ?) Можно поместить Винченцо чуть ниже на кадре с улицами Бернальды?

Можно сразу после Винченцо вставить наплывом реальное фото Кармин (на двери)? «Дай мне сына» как новый элемент ПОВТОРА РОББИ, затем продолжение монтажа нарезки кадров из американской жизни. ЗВУКИ ФОРТЕПИАНО плавно чередуются с ФЛЕЙТОЙ до тех пор, пока не появляется изображение ФЛЕЙТЫ в Карнеги-Холле; флейта АРЧИ продолжает играть и медленно уходит в ТЕМНОТУ. ПОВТОР — Джон, поменяй кадр с готовящей Чиарой так, как было у тебя изначально, когда сначала видна кастрюля и идет ГОЛОС ЗА КАДРОМ Чиары, не надо этого монтажного захлеста, который я просил тебя сделать. (Новый кадр КРУПНЫЙ ПЛАН АРЧИ, ГОВОРЯЩЕГО: «Просто готовь каждый вечер одно и то же» и т.д.) Включай надпись «SUNDAY», когда Чиара хлопает себя по голове (растяни этот план на 8 кадров).

АКТЕРАМ — держи новую миску со спагетти выше, как будто это реклама еды и ты должна быть уверена, что мы ее видим (выше талии и с таким наклоном, чтобы было видно, как красиво режиссер их выложил!). После «stai zito»[25] ТД быстро переключается на КРУПНЫЙ ПЛАН Арчи, потом обратно на пробующего угощение Винченцо (Арчи в кадре немного ближе). АКТЕРАМ — Винченцо говорит на ломаном английском: «Я знаю, ты хорошо готовить неаполитанский еда» (сначала коротко усмехается, а лишь потом произносит свою реплику), и все испытывают облегчение.

ТД — нам надо обойтись без Винченцо в кадре там, где Арчи говорит: «Посади меня как можно дальше», — и показывать семью так, чтобы ВИНЧЕНЦО МОГ УЖЕ ПЕРЕЙТИ В СЛЕДУЮЩУЮ СЦЕНУ. Может, остановиться на Чиаре, потому как НИК И АРЧИ присутствуют в следующей сцене, а Чиара появляется там позже, вытирая руки кухонным полотенцем. (АКТЕРАМ: ВИНЧЕНЦО пытается приподнять рубашку, чтобы показать Чиаре свои шрамы!!!!)

МУЗЫКА — записанная джазовая музыка сменяется на фортепианное произведение БРАЙАНА в том же духе, музыку Кармин эпохи «I'm getting Nowhere Fast with You». ПОВТОР РОББИ немножко короче (небольшая продолжительность). НОВЫЙ КАДР — ТД: включаешь «закольцованного» ШОНА (крутящего шар), при этом следишь за Арчи/Чиарой, когда они начнут танцевать по комнате (РЕКВИЗИТ: шампанское Софии с оберткой из розовой фольги, немного скрученной вниз по горлышку, в ведерке со льдом, уже открытое, и два бокала; ТД — переключаясь на КРУПНЫЙ ПЛАН танцующих Арчи/Чиары, когда увидишь их лица на этом месте). «Только лучшие музыканты» — на лицо Ч., когда она говорит: «Но ты же не хочешь играть на флейте». Переход сразу после: «Может, мы возьмем у него автограф». МУЗЫКА начинает звучать напористо, *sostenuto*[26], ПОВТОР РОББИ — сразу на здание телебашни, укоротить и приблизить проходку Арчи. ЗВУК: тяжелые отдающиеся эхом ШАГИ в ритме музыки («раз-два-раз-два-раз-два»). Переключение на ритм «РАЗ-ДВА» (когда кадр с НИКИ медленно уходит в угол экрана с плавным растворением). Продолжается, пока не возникнет комната Тосканини, потом только его ГОЛОС ЗА КАДРОМ. (Анаид, у флейты вторая нота фальшивая, заменим?) Переключение на Тосканини чуть позже, когда он поворачивается и записывает ноты (композиция кадра до этого момента слабо выраженная). Сократить эпизод «Арчи с флейтой» после «пока достаточно» БЫСТРЫЙ ПЕРЕХОД:

ДЭРРИЛ «Что ваша семья...» Все снимают Тони, КРУПНЫЙ ПЛАН Тони в видеоискателе; когда переходим к СРЕДНЕМУ ПЛАНУ Чиары-мл., спящей у него на коленях, используем более широкий план (АКТЕРАМ — поднимите девочку и быстро дайте ему ее поцеловать, чтобы он сказал «Пятьдесят долларов в неделю» как раз перед тем, как вы уберете ее из кадра). Переход на смеющегося ДЭРРИЛА.

ЗВУК: нужны рушащиеся СКАЛЫ во время клипа с Самсоном и Далилой.

ЗВУК ФОРТЕПИАНО становится громче, когда идет СЕМЕЙНАЯ тема. АКТЕРАМ: не делайте паузу после «спасибо», сразу реагируйте со слов «триста двадцать баксов в неделю». «ДОЛЛИ» начинает отъезжать с той же скоростью, что и подъезжала, когда Чиара ПОЕТ ПЕСНЮ СВОЕГО ОТЦА. КАМЕРА: слишком большая габаритная высота для отъезда камеры и охвата общим планом. ЗАТЕМНЕНИЕ, и затем плавно возникает логотип.

ПЕРЕХОД К РЕКЛАМНОЙ ПАУЗЕ №2.

Часть 3

РЕКЛАМНАЯ ПАУЗА ПЕРЕХОДИТ В ЗАТЕМНЕНИЕ, затем ЛОГОТИП ИЛИ НА ПОВТОРЕ РОББИ ШУМ УЛИЦЫ, ОТДАЛЕННЫЕ СИРЕНЫ, КАК БУДТО США ВРЕМЕН ВОЙНЫ. ЗВУКОВОЙ ФОН

АКТЕРАМ: комендант С ФОНАРИКОМ ждет, пока героиня не захлопнет дверь и не побежит к следующему дому. АКТЕРАМ — поменять рукопись на «симфонию». СВЕТ: лучи медленно проходят по их лицам под звуки сирен и т.д., эмоциональная фортепианная музыка.

ТД — будь готова к КРУПНОМУ ПЛАНУ Чиары: «Все может получиться, если помолиться Деве Марии». (ОПЕРАТОРСКИЙ КРАН — БЫСТРЕЕ УХОДИТ НАВЕРХ ДО КОНЦА.) (ПОВТОР РОББИ — можно добавить машины на аллею, а не просто огни, как сейчас, но сделать вечерние кадры темнее?) (АКТЕРАМ: когда Винченцо пьет воду, ОН ПЛАЧЕТ и СТОНЕТ, ПЛАЧА, а не просто давится мерзкой водой, КАК БУДТО это вода из туалета.) Винченцо, когда старик рыдает как ребенок, это очень обескураживает — так что ПЛАЧЬ!!!! Потом он думает о том, что его сын играет на флейте у Тосканини, и это приносит ему огромную радость, его глаза загораются, и, АРЧИ, ты произносишь реплику о слишком скором увольнении: помолчи несколько секунд и потом — так, как будто тебе мучительно больно говорить.

КРУПНЫЙ ПЛАН КАМЕО. Винченцо, оставь больше места для Арчи; да, Арчи, ты находишься слишком близко к Винченцо, когда говоришь, что тебя уволили, он тебя перекрывает. РОББИ — СПЕЦЭФФЕКТ. ВСЕ ДОЛЖНЫ БЫТЬ ГОТОВЫ К МАСТЕР-ПЛАНУ: можно сделать мастер-план с ТВ? СДЕЛАЙТЕ ТВ-эффект («снежок»), пожалуйста!!!! (АРЧИ, хорошо: «Не хотел расстраивать тебя». КАМЕРА, НАКЛОНИСЬ, СДЕЛАЙ ХОРОШИЙ РАКУРС. ФИЛОМЕНА, может, чуточку поближе?)

РАЗГОВОР О ПОЛИОМИЕЛИТЕ, АКТЕРЫ, ведите реальный разговор, ни один человек не должен говорить дольше семи секунд, прежде чем кто-то другой начнет давать свои комментарии. ТОНИ, поднимай руку медленно, я тебе показывал, как это делать. АКТЕРЫ, ВНИМАНИЕ: КОГДА ТОНИ МЕДЛЕННО ПОДНИМАЕТ РУКУ, Чиара должна провести Винченцо с Тони на руках через комнату. Когда мы переключаемся на мастер-план, Арчи должен пройти в кадре с Тони на руках под печальным взглядом Чиары. АКТЕРАМ: когда герои обнимаются и целуются, они делают это от отчаяния и любви, они пытаются поддержать друг друга, затем Арчи медленно идет молиться. Чиара в шоке: ведь он говорил, что никогда не будет молиться, но все-таки МЕДЛЕННО опускается на колени. «ДОЛЛИ» МЕДЛЕННО ПОДЪЕЗЖАЕТ К НЕМУ — и ЗАТЕМНЕНИЕ, на фоне которого появляется текст. Можно сделать так, чтобы слово «Фрэнсис» не было допечатано до конца, чтобы потом его стерли и напечатали «Тони»? АКТЕРАМ — НАЧИНАЙТЕ ИГРАТЬ В ПОКЕР ПОРАНЬШЕ, чтобы помочь заполнить паузу, пока будет идти УСТАНОВКА.

Когда ВОЗНИКАЕТ ЭКСПОКОРРЕКЦИЯ, сократить так, чтобы началось сразу со света с КРИКОМ. ДОБАВИТЬ БОЛЬШЕ КРИКОВ.

Когда Чиара решает пойти за кофе, должна быть СМЕНА ОБРАЗА; вернувшись на интервью, сделай Чиаре другой акцент (твой собственный или региональный), когда она вбегает в сцену, ОНА ДОЛЖНА БЫТЬ БОЛЕЕ неистовой, реально биться в истерике; потом ТД переключается на АРЧИ, стоящего на месте, когда МУЗЫКА (ГЕРШВИН) усиливается. АКТЕРАМ: Чиара беспомощно сворачивается в кресле в позе ЭМБРИОНА, очень быстро, но чтобы, когда ТД на тебя переключит, казалось, что ты, изможденная, пробыла в этой позе час. ОПЕРАТОРУ: не двигайся после того, как найдешь ЛУЧШУЮ КОМПОЗИЦИЮ С ЧИАРОЙ. ЧИАРА, НЕ ВЫХОДИ, ОСТАВАЙСЯ НА СВОЕМ МЕСТЕ В КРЕСЛЕ (КАМЕРА НАВЕДЕНА НА СИДЯЩУЮ ЧИАРУ) ПОСЛЕ ТОГО, КАК ТЫ говоришь, что больше не хочешь видеть Тони у себя дома.

ПОВТОР кусок с ФФК, ТД должна переключиться сразу после реплики Чиары: «Не хочу, чтобы он находился под одной крышей вместе с Лией», ПЕРЕХОД к открывающейся двери «Каракатицы»!!!!

Плей-лист для монтажа в реальном времени: перемонтированный кусок с ФФК, говорящим о бутылках «Royal Crown»; СМОНТИРОВАТЬ ТАК, ЧТОБЫ мы переключились на Арчи, скидывающего лук в тарелки, когда ФФК стоит на месте, потом ФФК говорит, что бутылки не те, и жестом показывает, как должна быть оформлена сцена, ПЕРЕХОД НА стол с разномастной посудой и настоящими бутылками «Royal Crown».

ЛИНИЯ ДИАЛОГОВ, СМОНТИРОВАТЬ звук из лучшего дубля с маленьким ФК (АЛЕКС), когда он говорит: «Идет не от меня к тебе, а как будто я иду», — то делает акцент не на том слове в выбранном дубле. (МОНТАЖ: приблизить табличку, которую держит Тони, чтобы была УКРУПНЕННАЯ ДЕТАЛЬ.)

БЫСТРЫЙ ПЕРЕХОД на елку (все актеры бегут ее украшать; **ЗВУК** колокольчиков, типа «Jingle Bells»). Рождественская сцена: **АКТЕРЫ — ВСЕ ХОРОШО**, **НО** ручная камера (**КАМЕРА**) должна задерживаться на каждом кадре не менее чем на семь секунд; никак не удалось получить изображение **ВИНЧЕНЦО**, **ДЕРЖАЩЕГО** табличку «**ЭВРИКА**» и смотрящего через микроскоп.

Когда Чиара поет итальянскую песню, она должна сделать паузу и взглянуть на Арчи (**КРУПНЫЙ ПЛАН — Арчи**, который говорит: «С к-к-к-кем ты училась?»). Затем она срывается на грубость, и тут мы делаем переход.

ТД — не надо вставлять цветные огни в конце, может, мы могли бы использовать их раньше (?), еще до того, как семья и ручная камера побегут к елке.

РЕКЛАМА — ВИНО И ФИЛЬМ

ЗВУК — ДАЙТЕ приглушенный голос режиссера (Майка Дэнни), отдающего распоряжения, и щелчки пальцами (как будто реклама снимается живьем).

АКТЕРАМ — в том, что Элисон говорит Тони, подразумевается, что Арчи не готов к совершению прорыва (не к подарку), но только «пока что», то есть она побуждает Тони не оставлять попытки. Элисон любит Арчи и хочет, чтобы Тони посодействовал ему. Когда она уходит готовить ужин, то пусть снова вернется и подойдет к Тони где-то восемь секунд спустя. **ПОТ** на **ЛБУ** у Арчи.

КОГДА МЫ СОСТАВЛЯЕМ РЕЕСТРЫ, пусть будет **НАПЛЫВ ИЛИ МЯГКАЯ ИРИСОВАЯ ДИАФРАГМА**, **БРАЙАН ИГРАЕТ НА ФОРТЕПИАНО**.

ТД — сразу после того, как **ДЭРРИЛ** поднимает список к лицу (переделать?) и рвет его, переходи к **КАДРУ** с Элисон С «**ЖИВОЙ**» **КАМЕРЫ**.

АКТЕРАМ: ТОНИ, говори свою реплику стоя у двери, а затем подойди к дивану, повторяя: «Этот фильм ужасен». **КАДРЫ** Арчи у рояля, все эти кадры были раньше лучше. **ТЕПЕРЬ НЕ ТАК ХОРОШО**, сделайте приличные **КАДРЫ**.

ЛАС-ВЕГАС: добавить несколько вставок, кадры из «От всего сердца», вид улицы, еще парочку каких-нибудь быстро сменяющихся друг друга фрагментов, а затем на этот движущийся фон накладывается вид «Серебристой Каракатицы», снимаемой на хромакей.

Новые инструкции по сценам **ВНУТРИ «КАРАКАТИЦЫ»** даны.

АКТЕРАМ: Дэррил, Стивен, сильнее психуйте из-за того, что **ВРЕМЯ ТРАНСЛЯЦИИ УЖЕ НАЗНАЧЕНО**. Стивен, передаешь бумаги Дэррилу, Дэррил разговаривает с официальными лицами, умоляет, угрожает предложить свое шоу кому-то еще, если они не дадут ему продолжить, ведет переговоры с большими шишками, может, даже говорит с главой **SBS**: «Лэс, послушай меня. Ну как же так, Лэс?»

Когда **ДВЕРЬ «КАРАКАТИЦЫ» ОТКРЫВАЕТСЯ**, нам нужны кадры, на которых Тери и остальные **ЗАБЕГАЮТ** внутрь и пытаются взять автомобиль под свой контроль, как будто это «Боинг-747», которому угрожает опасность: жмут на кнопки, **БЫСТРЫЕ** переходы на разные мониторы, табличку с предупреждением, кадры, **ГДЕ ТД** пытается наладить управление «Каракатицей».

Повтор: **НЕ НАДО ДАВАТЬ MARQUEE RADIO CITY ГЛАЗАМИ АРЧИ КОРРАДО. ПЕРЕХОД НА КРУПНЫЙ ПЛАН ТОНИ В «КАРАКАТИЦЕ», КОТОРЫЙ БЕСПОКОИТСЯ ИЗ-ЗА БАННЕРА.**

АКТЕРАМ — пусть Алекс, молодой **ФФК**, сверит со мной последние реплики про телеграмму, хочу кое-что убрать. Он рад слышать, что отец счастлив, но когда **ЧИАРА** говорит, что нужно немедленно собираться, а он отвечает «**ДА**», — вот тогда Тони понимает, как глубоко во всем этом увяз, и вынужден сказать, что это неправда.

АЛЕКС, произноси реплики достаточно медленно, чтобы мы поняли каждое слово. **ПОТОМ ВЫТЕСНЕНИЕ** обратно в Лимузин, сократить (повтор), чтобы начиналось сразу с «Извини».

ПОВТОР: ГАРРИ КОННИК, **ПОКА ОПЕРАТОРСКИЙ КРАН НЕ БУДЕТ ГОТОВ**, **ПОТОМ ПАТ** выразительно и стремительно скользнуть вперед к дирижирующему Арчи. Когда Тони и Чиара **СКЛОНЯЮТСЯ ВПЕРЕД**, Тони — не бери ее за руку, пока вы не попали в камеру.

ЗВУКООПЕРАТОРУ: ХОРОШО, переходи от песни к звукам «Грэмми».

Когда Арчи побеждает, **УБЕРИТЕ** синюю **РАМКУ**, чтобы был только **КРУПНЫЙ ПЛАН. ТД**: переход в карету «скорой помощи», когда Чиара шепчет ему на ухо.

«СКОРАЯ ПОМОЩЬ» — хорошо сделан свет. ТД: сначала КРУПНЫЙ ПЛАН Тони в «скорой», потом Арчи, переход к сцене награждения Арчи (АКТЕРАМ: когда смеетесь, смейтесь как ненормальные, истерически), затем сразу Арчи с его «Что происходит?». КРУПНЫЙ ПЛАН Тони: «У тебя был удар». После реплики «Мы всегда знали, что ты добьешься успеха» Тони МЕДЛЕННО наклоняется поцеловать его в ПОТНЫЙ лоб и МЕДЛЕННО РАСПРЯМЛЯЕТСЯ; видит, что отец мертв.

КРУПНЫЙ ПЛАН умершего Арчи (АКТЕРУ — положи дирижерскую палочку выше на плечо). ТОНИ дает волю чувствам на восемь секунд, но затем всхлипывает все тише (ТД: переход к СРЕДНЕМУ ПЛАНУ уезжающей «скорой», Тони лежит на груди умершего отца). ЗВУК продолжается, шепот: «Папочка».

АКТЕРУ — «Не уходи... Папочка, вернись, пожалуйста, не уходи, не оставляй меня, я так тебя люблю...» и т.д., но, когда на экране появляется «СНЕГ», голос Тони обрывается вместе с картинкой.

6 июня 2015 г.

Я благодарен всем и считаю, что после показа нашего фильма в Лос-Анджелесе и даже в Нью-Йорке концепция «ЖИВОГО КИНО» получила достаточную огласку. Так что это предприятие разом выполнило две задачи: во-первых, доказать состоятельность концепции (и заодно дать представление о персонажах, действующих в этой истории), а во-вторых, заразить нашей идеей киностудии и убедить потенциальных продюсеров подписаться на следующие этапы производства.

Я очень устал физически, я не сплю нормально уже несколько недель, и мне не терпится попасть в Нью-Йорк, где меня столько всего ждет: Мортон-стрит, вкусный ужин, София и мои маленькие внуки, дядя Кики, лекция Аннетт Инсдорф[27] в Юношеской христианской ассоциации и прочее.

Больше мне, в общем-то, нечего сказать, но наш опыт в ОКОСе показывает, какая здесь требуется схема работы: собрать новых друзей и коллег и на несколько недель объединить усилия. А еще я прочувствовал, насколько приятно, когда тебя ждет именно такая машина, какую ты хотел, когда ты вселяешься в хороший дом, где есть современная кухня, оборудование для занятий спортом и аудиосистема SONOS.

Когда я снова возьмусь за «живое кино», то буду знать, как это делается.

7 июня 2015 г.

Нью-Йорк. ВИДЕО завершено, и, кажется, успешно. Я могу расслабиться и насладиться Нью-Йорком. Хочу связаться с этим техническим спецом из JPM и назначить ему встречу, пока я в городе.

9 июня 2015 г.

Сегодня вторник, и у меня опять крутится в голове слишком много всего. У меня возникло легкое опасение, что я вошел в маниакальную фазу, так что теперь нужно остерегаться депрессии. Может, заняться медитацией (Великий и Милосердный Боже)? Или ненадолго отключать мозг? Знать бы еще, как это делается. Наверное, нужно не думать ни о чем или, скорее, только о чем-то одном — сосредоточиться на какой-то деятельности, для которой мозг не нужен (секс, готовка; хм-м-м, надо понять, как отключить мозг).

Что касается «живого кино», мне кажется, что главное — это разобраться, как делать превизуализацию. Думаю, нужно взять кадр и впихнуть в него все нужные элементы, примерно так, как я поступил со сценой «Спящая Чиара / телефонный звонок Арчи». Я полностью подогнал ее под «кадр», а логики в реальном расположении Арчи относительно Чиары было ноль. Так что я мог бы найти каких-нибудь «дублеров» и впихивать их в «кадр», невзирая на логику оформления площадки, или делать оформление и строить декорации позже, отталкиваясь от требуемых кадров, — примерно так, как было с «независимым кадром». Сначала кадр, потом расстановка, потом оформление?

Может, Крэг Вейс помог бы мне с дальнейшей разработкой этого метода. А не организовать ли мне такой отдел превизуализации на площадке №22? Да, еще можно обратиться за советом к Джону Лассетеру[28].

Дорогой Джордж!

Я только что закончил свое 18-дневное пребывание в Оклахома-Сити, в маленьком общественном колледже (ОКОС), в программе которого есть стандартный курс кинематографии, какой преподается в средних специальных заведениях. Мы обставили этот экспериментальный проект как мастер-класс, который я должен был дать 74 студентам, — я занял их единственное тон-ателье, завез туда «Серебристую Каракатицу» и попробовал сделать то, что я называю «ЖИВЫМ КИНО». «Живое кино» — это постановка, которая разыгрывается в прямом эфире, но в основе его трансляции лежат «кадры» в кинематографическом стиле, а не освещение «события», как в основе телетрансляции. И это не просто пьеса (вроде «Питера Пэна»), которую «охватывает» множество роящихся вокруг камер. «Живое телевидение» всегда освещается потолочной системой, и освещается очень сильно, поскольку, чтобы избежать попадания в кадр камер, там применяются трансфокаторы с их пресловутой низкой светочувствительностью.

Я использовал дискретные объективы пополам с качественными трансфокаторами, освещение поставил на пол (приборы со светодиодными лампами на колесиках) и добавил кинематографичности — но при этом вся постановка шла живьем, в том числе и музыкальное сопровождение.

Все, включая актеров, были местными, из Оклахома-Сити, кроме меня и моей команды из Напы; у нас имелись местный помощник режиссера и пара-тройка профессионалов с телевидения, которые помогали студентам — кстати, студенты получили за участие в моем проекте зачеты. Все снималось В РЕЖИМЕ РЕАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ, за исключением очевидных заранее записанных вставок. Диковинный монтаж с претензией на художественность делался живьем при помощи тех устройств EVS, которые используются для повторов в трансляциях футбольных матчей. На финальных ТИТРАХ верхнего ракурса показана площадка и видно, насколько скупое и незатейливое она оформлена: несколько стульев, матрас, столы, дверь и окно. Целью, которую я поставил лично для себя, было понять, как посредством всего того, что было разработано для современного телевидения (спортивных трансляций), можно рассказать историю. Надеюсь, я возбудил твой интерес, дорогой Джордж: ты же меня знаешь, я вечно прыгаю прямиком с обрыва! И этот эксперимент не стал исключением. То, что в результате у нас получилось, было показано живьем небольшому числу зрителей (моим коллегам и друзьям) в пяти кинотеатрах: в Париже, Нью-Йорке, Лос-Анджелесе, Сан-Франциско и Напе.

Если у тебя в домашнем кинотеатре есть интернет (Apple TV или компьютер) — а я уверен, что есть, — можешь посмотреть там нашу постановку. Она слегка неуклюжая, и в ней попадают ошибки, но плевать!

Пара слов под занавес

Признаюсь, мне всегда было любопытно, как деятелям кинематографа или «кинотворцам» можно выйти на этот абсурдный рынок искусства, где некое «произведение» могут оценить в десятки, если не сотни, миллионов долларов и выставлять в галереях — ведь для этого нужно создать что-то материальное, нечто такое, чем можно «завладеть» (я не беру в расчет Мэтью Барни, озолотившегося на серии экспериментальных видеофильмов «Кремастер»: он продал на аукционе 20 комплектов DVD с пятью частями своего фильма более чем за \$100 000 каждый). Мысль, пришедшая мне в голову, такова: следует выпустить «боксы», которые станут продаваться ограниченным тиражом за баснословные деньги. Каждый из «боксов», тщательно пронумерованных и подписанных, будет содержать запечатанный жесткий диск, и, подключив этот диск к интернету, мы получим «живую» трансляцию оригинального кинематографического произведения. На трансляцию можно будет выходить только при помощи этих нескольких «боксов», которые нельзя скопировать. Смысл здесь в том, что покупка такого «бокса» равносильна приобретению живописного полотна или другого произведения искусства: он окажется объектом собственности (который, следовательно, можно продавать), а просматривать через него спектакль можно будет сколь угодно часто, по желанию владельца и его гостей.

Глоссарий

Аналог — непрерывный электрический сигнал, где напряжение пропорционально измеряемой величине (например, звуковому давлению).

Видеомагнитофон наклонно-строчной записи — видеомагнитофон, используемый для записи высокочастотных сигналов.

Видеомикшер — пульт с множеством кнопок и Т-образных рычагов, связанный непосредственно с видеосвитчером; используется техническим директором для переключения на разные камеры при многокамерной съемке.

Видеосвитчер — устройство со многими входами для видеосигнала, которое позволяет переключаться между видеоисточниками, не разрывая общий видеоряд для зрителей.

Видеосервер EVS (EVS — по названию компании-производителя) — сервер замедленных повторов с мгновенным доступом к материалам, позволяющий записывать и воспроизводить их одновременно.

Второй состав — часть съемочной группы, ответственная за дополнительные съемки без участия основных актеров.

Вытеснение — монтажный переход, при котором уходящее изображение вытесняется краем заступающего при сохранении яркости обоих изображений.

Гафер — бригадир осветителей, ответственный за свет на площадке и получающий распоряжения непосредственно от главного оператора.

Генеральная репетиция — репетиция всей постановки целиком до того, как ее будут снимать.

Генлок — сокращение от англ. generator locking (синхронизатор видеосигналов); может быть достигнут путем синхронизации многочисленных источников видеосигналов с одним сигналом, взятым за эталон.

Главный оператор — специалист, который контролирует общее изобразительное решение картины, включая освещение, композицию кадров и их сбалансированность друг относительно друга.

Дискретный объектив — объектив камеры с постоянным фокусным расстоянием. Хотя он менее универсален, чем трансфокатор, однако зачастую обеспечивает лучшее качество изображения и более широкую апертуру.

«Долли» см. «Операторская тележка».

Кадровая частота — то, сколько раз в секунду открывается и закрывается затвор объектива, фиксируя изображения под названием «кадры».

Катодно-лучевая трубка — вакуумная трубка, при помощи которой поток электронов направляется таким образом, чтобы на экран проецировалось изображение.

Кинорегистрация видео — запись телевизионной передачи посредством объектива кинокамеры, установленного непосредственно перед монитором или телеэкраном. В свое время это был единственный способ записи и сохранения телепрограммы, идущей в прямом эфире.

Конвертер кадровой частоты — устройство для преобразования частоты кадров, которое обычно используется с целью синхронизации несовпадающей кадровой частоты между камерами/оборудованием.

Контроль IP (сокращение от англ. Internet Protocol, интернет-протокол) — сетевой интерфейс, который позволяет отслеживать в сети электронные устройства.

Мастер-план — непрерывная съемка всей сцены от начала до конца; как правило, дальний план, в который позже будут вмонтированы средние и крупные планы.

Матричный коммутатор — устройство, позволяющее направлять множество входных сигналов на разные выходы.

Микшерный пульт — устройство с многочисленными входами для аудио, которое используется для настройки уровня, выравнивания и модификации входящего аудиосигнала; главным образом предназначено для сведения всех доступных аудиосигналов.

Монтаж — собранный воедино отредактированный материал, сочлененный таким образом, чтобы создать из кадров единое, целостное произведение.

Мультивьюер — экран, способный демонстрировать одновременно несколько видеоисточников, как правило, в виде решетки (2×2, 3×3, 4×4 и т.д.).

Натурная съемочная площадка — часть территории киностудии, где строятся декорации для экстерьерной съемки.

Нелинейный монтаж — временный цифровой монтаж видео, который может использоваться в прямом телеэфире, но не влияет на оригинальный материал; монтаж в любой последовательности, при котором имеется мгновенный доступ к любой точке видеоматериала.

Операторская тележка («долли») — платформа на колесах, на которой обычно помещаются камера и оператор, используемая для плавной съемки в движении; может устанавливаться на рельсы или настил и подталкиваться другим членом съемочной группы.

«Петля» — фрагмент звуковой или визуальной записи, замкнутый в кольцо для его циклического воспроизведения.

Плейбэк — лучшие дубли отснятого за день материала, которые обычно отсматривают на следующий день и используют для проверки качества съемки.

Полоса пропускания — диапазон частот, используемых для передачи электронных сигналов.

Помощник режиссера (второй режиссер) — специалист, который помогает режиссеру как в решении крупных творческих задач, так и в расстановке камер и выборе планов для той или иной сцены.

Практическая деталь — любой нормально функционирующий элемент съемочной площадки, который не надо прятать от камеры (к примеру, попадающая в кадр настольная лампа, которая освещает сцену).

Превизуализация — техника моделирования отдельной сцены или всего фильма, кадр за кадром, посредством раскадровки и фонограммы.

Раскадровка — покадровая репрезентация сцены при помощи рисунков, позволяющая составить наглядный план съемки, ясный и лаконичный.

Репетиция в костюмах — финальный прогон всей постановки перед ее демонстрацией публике, во время которого актеры работают в костюмах и гриме.

Рирпроекция — проекция снятого ранее неподвижного или подвижного изображения на задник, для того чтобы скомбинировать действие на первом плане и фон в одном кадре.

Ручной стабилизатор — приспособление, используемое операторами для того, чтобы в ходе съемки держать камеру в руках, а не устанавливать ее на треногу/штатив.

Световой индикатор — маленькая лампочка, закрепленная в передней части камеры, сигнализирующая актерам и съемочной группе о том, что камера включена.

Сервер Playback — аппаратура, которая позволяет прямо на съемочной площадке просматривать отснятые эпизоды и отбирать наиболее удачные, делать черновой монтаж, следить за хронометражом.

Сеттинг — пространство, среда, в которой разворачивается действие.

Синхронизация — временное совпадение звука и изображения.

Система «Стэдикам» — приспособление, как правило, состоящее из «руки», жилета и противовеса, позволяющее оператору стабилизировать камеру, держа ее на себе, и обеспечить плавность ее движения.

Скрипт-супервайзер — специалист, который отслеживает все детали во время съемок и на этапе монтажа подсказывает, какие кадры можно склеить, а какие сочетаться не будут (например, из-за того, что актеры одеты иначе, где-то нарушена логическая последовательность и т.д.).

Сценические панели — передвижные панели, используемые в качестве стен/декораций в задней части сцены.

Съемочная группа — группа специалистов по технике киносъемки и других работников «по ту сторону камеры», занятых в производстве фильма.

Технический директор (видеоинженер) — специалист, который отвечает за операции посредством видеомикшера и следит за тем, чтобы все члены съемочной группы были готовы и находились на местах перед началом трансляции.

Трансфокатор — объектив с переменным фокусным расстоянием, который позволяет приближать и отдалять объект при его съемке, в то время как камера остается на одном месте.

Тубус — насадка на осветительный прибор, которая ограничивает световой поток и не позволяет засветить кадр.

Управление движением камеры — электронная система, позволяющая запрограммировать повторяющиеся движения камеры, зачастую используемая для того, чтобы снять разные элементы сцены в одинаковом положении камеры, так что их будет проще объединить в одном кадре при работе над спецэффектами.

Фоли — синхронизированные звуковые эффекты, имитирующие бытовые явления, которые добавляются в фильм на стадии постпроизводства.

Хромакей — технология использования в качестве фона синих (при съемке на пленку) или зеленых (при съемке на цифру, из-за ее чувствительности к зеленому фильтру) экранов для того, чтобы на этапе постпроизводства данный цвет мог быть изолирован или удален из видеосигнала в целях добавления в кадр спецэффектов.

Эффект Аппиа — эффект сценического освещения, при котором контраст света и тени используется для того, чтобы задать глубину между актерами и сценой; назван по имени придумавшего его Адольфа Аппиа (1862–1928), швейцарского архитектора, театрального художника и реформатора театра.

4К и 8К — разрешение в цифровом телевидении и кинематографе; 8К в настоящее время является наибольшим возможным размером кадра по количеству пикселей по горизонтали, а 4К представляет собой современный стандарт.

Coverage — каждый отдельно взятый план съемки конкретной сцены, который монтажер будет использовать для создания окончательной редакции фильма.

Motion-control — система управления движением камеры, основанная на технологии комбинированной съемки с многократной экспозицией; автоматически управляет перемещением камеры и совмещает объекты с любым фоном.

Translight — задник с проецируемым киноизображением, используемый в качестве фона и не позволяющий таким факторам, как погода или время суток, воспрепятствовать съемкам.

Титры к «живым» трансляциям

Live Cinema LLC

совместно с ОКОС, Оклахома-Сити, штат Оклахома, представляет
«ДАЛЬНОВИДЕНИЕ»

Показано в прямом эфире 5 июня 2015 г.

Сценарист и режиссер	Фрэнсис Форд Coppola
Продюсер	Дженни Джерстен
Исполнительный продюсер	Анаид Назарян
Технический продюсер	Маса Цуюки
Консультирующий продюсер	Грей Фредериксон
Координатор на площадке	Стив Эмерсон
Первый ассистент помощника режиссера	Дэниел Лиман Смит
Второй ассистент помощника режиссера	Кори Морган
Главный оператор	Михай Малаймер-младший
Композитор	Брайан У. Тидуэлл
Режиссер монтажа	Роберт Шефер
Технический директор	Тери Розик
Ассистент режиссера	Уэнди Гарретт
Телевизионный консультант	Майк Денни
Техническое обслуживание камер	Стейси Майз
Направляющий консультант	Оуэн Ренфро
Художник по костюмам	Ллойд Крэкнелл
Помощники художника по костюмам	Келси Годфри Кристофер Харрис Тиффани Кит Джесси Мэон
Художник по гриму	Стивен Брайант

Звукорежиссер	Кини Кэй
Звукорежиссер по микшированию звука	Джеймс Рассел
Микрофонный оператор	Грант Провинс
Ответственный за QLab	Эли Мэйпс
Художник по свету	Шон Линч
Бутафор	Пегги Хошелл
Сценограф	Брент Ноэл
Заведующий костюмерным цехом	Дженава Бёргерир
Постановщик драк	Том Хьюстон Орт
Отдел режиссуры, съемки и видео	Грэг Меллотт
Действующие лица (в порядке появления)	
Дэррил	Дэррил Кокс
Тони	Брэди Мак-Иннс
Элисон	Дженнифер Лэйн Уильямс
Чиара в детстве / Лия	Нани Бартон
Прохожие	Марк Фэйрчайлд Дарайа Стюарт
Полицейский	Патрик Мартино
Уилли / Мальчик на велосипеде	Хейден Мартино
Чиара	Чандлер Райан
Филомена	Теса Лавинг
Арчи	Джефффри Шмидт
Ники	Колин Морроу
Тони в детстве	Алекс Ирвин
Силуэт девушки	Келси Годфри
Винченцо	Майк Киммел
Акушерка / Женщина, играющая в покер	Миранда Ло Прести
Филомена в детстве	Анна Миллер
Тосканини	Айдино Кассар
Комендант	Стивен Морроу
Шарлотта	Кейт Брасел
Музыканты Radio City Music Hall	Лемуэл Бардегез Ричард Чарни Брайан У. Тидуэлл
Флейтистка	Анаид Назарян
Пианист	Брайан У. Тидуэлл
Операторы	Риз Бейкер Алехандро Каррено Митч Р. Круз Джонатон Каннингхэм Франсуа Дуразо Пэт Флэнаган Сара Хоч

	Джейсон Химан
	Лэнчи Ли
	Грей Макдэниел
	Стейси Майз
	Скотт Моррис
	Джон Нэйшен
	Санди Омопариола
	Сэм Пембертон
	Джим Ричи
	Дэвид Сантос
	Клэй Тейлор
	Райан Рокуэлл Томас
	Хэйдэн Толберт
	Карлос Торрес
	Эгнес Райт
Рабочий сцены	Форд Остин
Технический ассистент	Брэндон Уэйкли
Производственная съемочная группа	Лашауна Коллинз
	Тайлер Фредериксон
	Терри Джойнер
	Кэрен Мартинез
	Стивен Морроу
	Тейлор Тири
Технический директор	Юджин
	Тикзон-младший
Операторы 3Play	Грант Хорохо
	Закери Уэст
Помощники режиссера	Джошуа Л. Баззард
	Рон Хафф
	Лизет Мелендез
	Кигэн Пэрриш
Видеооператор	Трой Брагини
Ассистент технического менеджера	Нобл Бэнкс
Группа координаторов на площадке	Логан Кониэрс
	Педро Иво Диниз
	Николь Харуэлл
	Нэйтэн Ларринага
	Лэндон Морган
	Джозеф Муанги
Звукоцех	Дерек Биггерс
	Лорен Бамгарнер
	Рэтт Ченли
	Чарльз К. Голден
	Колби Копел
Группа механиков и электриков	Пол Т. Чемберс
	Кен Коул
	Уитсон Крайнс
	Си Эс Гайлс
	Шэй Роди Оркатт
	Кит Эрик Паркс
	Брук Шэклфорд
Художественный отдел	Бэйли Хартман

Группа документальной съемки	Айзек Херрера Нэйтан Ларринага Джозеф Мак-Ги Квинтон Маунтин Кэти Доу Нгуен Кейт Брасел Джонатан Шэн
Дополнительная документальная съемка	Форд Остин Эгнес Райт
Помощник режиссера	Рэйчел Петилло
Распорядители актерского состава	Роман Алкантара Шайен Клосон Марк Фэйрчайлд Миранда Ло Прести Анна Миллер Тейлор Рэйч Тиффен Шортер Дарайа Стюарт

Вторая съемочная группа (Нью-Йорк)
Главный оператор Роб Бринк
Водитель Джерард
Дерван

Выражаем особую признательность:

Главной лиге бейсбола

Кори Паркеру и Брэди Белавеку из компании VER

Майку Денни

Компании EMSA и лично Джону Грэму

Аннетт Инсдорф

Тому Каплану

Тому Хьюстону Орру

Театральному факультету Университета Оклахомы

Репертуарному театру Оклахома-Сити

Кэти из IT-отдела Общественного колледжа Оклахома-Сити

Рэнди Ходжу

Галерее The Rink Gallery

Отдельное спасибо

Рут Чарни, декану факультета искусств Общественного колледжа Оклахома-Сити, и всем сотрудникам этого учебного заведения

Постановка полностью снята в режиме реального времени в Центре визуального и исполнительского искусства при Общественном колледже Оклахома-Сити

Выражаем сердечную благодарность дружелюбным и гостеприимным жителям Оклахомы

All Rights Reserved, Live Cinema, LLC

MMXV

Live Cinema LLC

Совместно со Школой театра, кино и телевидения при Калифорнийском университете,

Лос-Анджелес, штат Калифорния, представляет

«ДАЛЬНОВИДЕНИЕ»

Показано в прямом эфире 22 июля 2016 г.

Сценарист и режиссер	Фрэнсис Форд Коппола
Продюсер	Дженни Джерстен
Исполнительный продюсер	Анаид Назарян
Линейный продюсер	Адриана Ротару
Технический продюсер	Маса Цуюки
Главный оператор	Михай Малаймер-младший
Художник-постановщик и дизайнер декораций	Сидни Поник
Гафер и художник по свету	Пабло Сантьяго
Художник по костюмам	Руоксуан Ли
Композитор	Брайан У. Тидуэлл
Режиссер монтажа	Роберт Шефер
Технический директор	Тери Розик
Технический руководитель трансляции	Дэвид Кривелли
Директор съемочной группы	Ли Миклин
Координатор на площадке	Келли Д. Найт
Кастинг	Кортни Брайт, Николь Дэниелс
Помощник режиссера	Крис Эллнер
Супервайзер постановки	Гретхен Ландау
Представители Школы театра, кино и телевидения при Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе	
Продюсер	Джефф Бёрк
Руководитель постановки	Дэниел Ионацци, факультет театрального искусства
Директор картины	Джефф Уэчтел
Ассистент продюсера	Рэйна Хигаситани
Декан	Тери Шварц
Консультанты от факультетов:	Кэтлин Мак-Хью, глава факультета кино, телевидения и цифровых медиа Брайан Кайт, глава факультета театрального искусства Дж. Эд Арайза Джефф Бёрк Мюнг Хи Чо Том Динови Кристи Гевара-Флэнаган Майкл Хакетт Дебора Лэндис Джейн Рам Бекки Смит
Действующие лица (в порядке появления)	
Тони в детстве	Александр Найлз
Ричи/Дэнни	Этан Ди Салвио
Чиара	Лэй Мэдда
Интервьюер на ТВ	Бэт Лэйн
Тони	Израэл Лопез Рэйес
Элисон	Маргэрит Френч

Чиара в детстве
Полицейский
Дзопо
Альфонсо
Дядя Чиччилло
Пиццутти
Озуальдо
Агостино
Привилегированный квартиросъемщик
Филомена
Мистер Миллер
Арчи
Ники
Уилли
Мириам
Миссис Миллер
Тетя Антоинетта
Ла Марешалла
Александр Грэм Белл
Уотсон
Французский ученый
Артисты в трансляции Дженкинса

Врач
Тетя Пеппине
Тетя Каролина
Бино
Дэнни
Иньяцьо
Упрямый итальянский ребенок
Еврейский мальчик — разносчик газет
Мороженщик
Антонио
Участники музыкальной группы

Дублеры

Соседи и гости на вечеринке:

Дети

Элла Джуфре
Бэк Де Робертис
Фрэдди Донелли
Лу Волпи
Роберто Бонанни
Лука Гуастини
Лука Делла Валле
Марио Ди Донато
Николо Габалло
Франческа Фанти
Скип Пипо
Маттео Вот
Сэломон Тауил
Кэйдэн Риццо
Реми Дюпри
Фэнни Бретт
Пола Перла Куфаро
Лизбэт Лукка
Бертранд-Ксавьер Корби
Джон Деллапорта
Фрэнк Эмиач
Хэйли Камилл
Эллен Дюрнал
Джэйс Фэбо
Маргэрит Френч
Сионн Элис Толлефсруд
Элла Джуфре
Скип Пипо
Дэвид Ландау
Карло Карэрэ
Кристина Лиззул
Эндрю Кулэн
Брайан Кулэн
Джэйс Фэбо
Джентзен Рамирез
Джесси Джеймс Болдуин
Джузеппе Руссо
Лука Риемма
Оскар Эммануэль Фабела
Алекс Парментье
Сергей Дмитриев
Джо Собало-младший

Уиллоу Бьюой

	Бэйли Бучер
	Хэйли Камилл
	Саманта Дэсман
	Саманта Хэмилтон
	Тринити Ли
	Джиана Лэндзион
	Нико Лэндзион
	Джулиана Сэда
Женщины	Лаура Фантуцци
	Роберта Геремикка
	Кристина Липполис
	Франческа де Лука
	Татьяна Лютер
	Ада Мауро
	Дэйвиа Шендел
	Кристин Уйбе
	Арианна Веронези
Мужчины	Уилл Блок
	Джеймс Дистефано
	Сэмюэл Кэй
	Джанлука Малакрино
	Джанфранко Террин
Помощник по кастингу	Эрика Силверман
Координатор передвижений	Анхела Лопез
Помощники координатора на площадке	Амани Алсаид
	Патрик Хёрли
Дублеры / ассистенты актеров	Кэмрин Бёртон
	Алекс Парментье
	Дэйвиа Шендел
	Масая Таджика
Музыканты	Брайан У. Тидуэлл, фортепиано
	Томас Фенг, клавишные/синтезатор
	Александр Малаймер, скрипка
	Айзек Энсисо, флейта
Помощник главного оператора	Маркус Паттерсон
Технический директор для камер	Марк Дэниел Куинтос
Координатор работы камер	Скотт Барнхардт
Операторы	Хэнкшион Бо
	Майкл Бромберг
	Маркус С. У. Чан
	Джон Деллапорта
	Джексон Де Лоач
	Джулия Понс Диаз
	Кэтрин Элис Дрэкслер
	Оскар Эммануэль Фабела
	Питер Фуллер
	Энтони Джакомелли
	Алиша Хердер
	Гвендолин Инфузино
	Сильвия Лэра, Мэдс Ларсен
	Кевин Ли
	Лиа Ленарт

	Кристин Лианг
	Эндрю Ст. Морис
	Эмили Роуз Миколич
	Натаниэль Нгуен-Ли
	Марта Савина
	Мидо Таха
	Сионн Элис Толлефсруд
	Тэра Тёрнбулл
	Сиру Уэн
	Йинг Ян
Операторы EVS	Крис Ибарра
	Алекс Уильямс
	Майкл Уилсон
	Рубен Корона
Оператор IP Director / EVS	Эйми Хуонг
Технолог цифрового изображения (DIT)	Эли Берг
Ассистент технического продюсера	Келли Урбан
Помощник режиссера монтажа	Джон Черрито
Художник-постановщик	и Хоган Ли
художник-декоратор	
Помощник художника-оформителя	/ Джеймс Малуф
ответственный за стенные панели	
Дизайнер видеопроекций	Зак Титтерингтон
Мастер реквизита	Лиз Шеррир
Художник-оформитель	Татьяна Куиланофф
Реквизит на площадке / передвижение	Александр Де Конинг
стенных панелей	Амбер Ли
	Мэттью Мак-Лохлин
	Джей Шипман
Ассистенты художественного отдела	Ирэна Эйджик
	Мишель Джу
	Саманта Винзон
Супервайзер по костюмам	Куми Асаи
Консультант по костюмам от факультета	Джейн Рам
Главные костюмеры	Шанель Касобон
	Фиби Лонги
	Лиа Уоллфиш
Костюмеры на площадке	Брайан Карррера
	Чэд Мата
	Килин Куигли
	Келси Смит
Помощники костюмеров	Ричард Тарк Магнанти
	Минта Мэннинг
Старший гример	Валли О'Райли
Старший парикмахер-стилист	Барбара Лоренц
Парикмахеры-стилисты	Стивен Соссана
	Кристин Арриго
	Сэпфайр Харрис
	Мэри Ларкин
	Норма Ли

Гримеры	Анисса Салазар Лесли Дэвлин Стэфани Мак-Каски Виола Рок Бекки Суэйсен
Электротехники	Фил Пауэрс Алиф Марчи
Оператор светового пульта	Остин Бёркетт
Помощник главного осветителя	Лесли Элизондо
Осветители	Адамма Ибо Кадрия Гизатуллина Стивен Хэлекер
Основной механик	Джастин Ричардс
Старший помощник осветителя	Прадик Ша
Механики	Эрик Глауи Бринна Мэйсон Джэсмин Родригез Кана Тиллман
Супервайзер по звуку	Джонатан Бёрк
Звукорежиссер	Майкл Купер
Звукооператор	Джесси Киас
Playback	Митч Брэдфорд
Обслуживание нагрудных микрофонов	Лорен Бьюнген Рене Торкио Макдональд
Обслуживание микрофонов на шестах	Эндрю Арнольд Эзра Скай Петерсон-Бэйнен, Хантер Милано
Инженер внутренней связи	Эллен Дюрнал
Директор картины	Кевин Отт
Ассистент директора картины	Лиля Ароновиц
Директор съемочной группы	Бэк ДеРобертис
Личный помощник мистера Копполы	Рэйчел Петилло
Ассистент технического продюсера	Джон Гиттенс
Продюсер-стажер	Лий Энгел
Преподаватели студии	Пол Сэлоу Дэн Бенджамин Уэнди Херрон
Медсестра	Линда Хоаг
Ответственный за питание	Ник Лоренз
Координатор трюков	Пэт Романо
Монтаж	Дуэйн Бёркхарт Брэтт Прид Брэтт Ширин
Постановка трюков	Бадди Джо Хукер
Дублеры	Сергей Дмитриев Джо Собало-младший
Животные для съемок предоставлены	компанией Gods Creatures Grooming
Козлы	Блэйз и Чекерс

Собака Попкорн	(владелица Кэрин Грациани)
Кот Тики	(самый мирный и спокойный кот в городе)
Собака на площадке	Гас
Дрессировка козлов	Элизабет Байерс Эшли Шрэдер Керри Байерс
Дрессировка собак	Лиз Флаш
Дрессировка кота	Скай Суон
Автомобиль предоставлен	компанией Jay Leno's Garage в лице Джея Лено, Стива Райча и Саманты Райч
Видеосистемы предоставлены	компанией SVP
Аккаунт-менеджер	Хэнк Мур
Главный видеоинженер	Спад Мёрфи
Видеоинженеры	Лэнс Коди Стивен Шарп
Обслуживающий персонал	Джон Макгрегор Джои Миранда Джон Дава Джои Дибенедетто Джефф Бродуэй Крис Торн
Водитель	Тим Хаффэкер
Сервисы для трансляции предоставлены	Главной лигой бейсбола
MLBAM Remote	Джеймс Джонсон Марк Элинсон Эллиот Уайсс Джеффри Милнс
MLBAM New York	Роджер Уильямс Грэг Брайн Аашиш Ша Рэймонд Бриджелалл
Сервисы передачи	производства компании MX1 Ltd
Мобильная спутниковая связь	компания PSSI
Связь посредством VER	Брэди Белавек Алекс Кордова Стив Калп Джонатан Хогстрэн
Технический менеджер EVS	Эви Гоншор
Специалист по EVS DYVI	Юрген Обстфелдер

Свитчер и серверы повтора предоставлены EVS.

Цифровые кинокамеры предоставлены Canon U. S.A., Inc.

Видеосвитчинг в «Серебристой Каракатице», конвертирование сигнала и дополнительные камеры предоставлены Blackmagic Design.

Дополнительное световое оборудование предоставлено ARRI и Massam.

Дополнительное сопроводительное оборудование для камер предоставлено Vitec Group и VER.

Исторические костюмы предоставлены Palace Costumes, Western Costume Company и UCLA Costume Shop.

«Долли» предоставлена JL Fisher.

Мастерские по изготовлению механических и электрических приборов при Школе театра, кино и телевидения при Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе	Мик Хванг
	Эрик Кйонаас
Супервайзер камер и оборудования	Альберт Малвез
Супервайзер декорационного цеха	Дон Дайк
Сотрудники декорационного цеха	Майкл Сэллерс Эрнест Стифел Кеннет Хьюстон Джо А. Лопез
Супервайзер мастерской по изготовлению реквизита	Кевин Уильямс
Супервайзер мастерской по изготовлению костюмов	Стэфани Уоркман
Менеджер по театральной деятельности	Бриджет Келли
Администратор павильона	Рэнд Соарес
IT-поддержка	Фабио Ибарра
Документальная съемка	
Продюсер	Гаятри Баджпал
Режиссер	Сэси Альбертини
Главный оператор	Голден Джао
Редактор звука / ассистент монтажера	Стефан Ванигатунга
Режиссер монтажа и DIT	Танос Папастергиу
Представители Zoetrope Studios	
Финансовый директор	Гордон Вэнг
Помощник директора по административным вопросам	Нэнси Де Мерритт

Школа театра, кино и телевидения при Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе и лично Фрэнсис Форд Коппола сердечно благодарят компанию LG Electronics USA за щедрую поддержку этого экспериментального проекта

Выражаем особую признательность

Милене Канонеро
Барри Зегелю
Лори Лэй
Джеймсу Мокоски
Гордону Вэнгу
Нэнси Де Мерритт
Кортни Гарсиа

Рене Берри
Бадди Джо Хукеру
Дайане Лэндзион
Фреду Русу
Дэвиду Пинкелю
Нилу Маццеллу и компании Hudson Scenic
Синтии Родригез и компании YOLA Expo

Отдельная благодарность:

Декану Тери Шварцу
Джеффу Бёркла
Рейну Хигаситани
Келли Найт
Джеффу Уэчтелу

Постановка полностью снята в режиме реального времени в Школе театра, кино и телевидения при Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе

All Rights Reserved, Live Cinema, LLC

MMXVI

Благодарности

Автор выражает признательность:

Элинор Коппола
Анаид Назарян
Дженни Джерстен
Грею Фредериксону
Масе Цуюки
Тери Розик
Роберту Шлэферу
Кортни Гарсиа
Юджину Ли
Питеру Бэрану
Кортни Брайт
Николь Дэниелс
Джеймсу Мокоски
Барри Зигелу
Роберту Уэйлу

Об авторе

Фрэнсис Форд Коппола — режиссер, обладатель шести премий «Оскар» и создатель таких всемирно известных фильмов, как «Апокалипсис сегодня» и трилогия «Крестный отец». Коппола родился в 1939 г. в Детройте, но вскоре семья переехала в Нью-Йорк, где он и вырос. Оказавшись в детстве надолго прикованным к постели вследствие полиомиелита, Фрэнсис начал сочинять различные истории, а получив в подарок игрушечный кинопроектор, заинтересовался кинематографом.

Во время успешной учебы на отделении театра и кино в Колледже Хофстра и Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе Коппола писал рассказы и пьесы (считая это главным своим призванием), и затем, на протяжении всей своей карьеры, он всегда старался снимать картины по собственным, оригинальным сценариям. В 1970 г. Коппола впервые заявил о себе, получив «Оскар» за сценарий к фильму «Паттон». На протяжении следующих десяти лет он работал в качестве сценариста, режиссера и продюсера, создав такие картины, как «Крестный отец», «Крестный отец – 2», «Американские граффити», «Разговор» и «Апокалипсис сегодня», которые принесли ему немало наград. Две «Золотые пальмовые ветви» Каннского кинофестиваля, 12 номинаций на «Оскар» и пять заветных статуэток — пожалуй, нет другого

такого кинорежиссера, добившегося всего лишь за одно десятилетие столь впечатляющих результатов.

Кроме того, Фрэнсис Коппола вот уже более 35 лет занимается производством вина, он владеет виноградниками в долинах округов Напа и Сонома. Другой сферой его деловых интересов являются курорты класса люкс в Центральной Америке, Аргентине и Италии; ему также принадлежит литературный журнал *Zoetrope: All-Story*, отмеченный рядом наград. Но сейчас главное увлечение Копполы — новая форма искусства, которую он называет «живым кино»: синтез театра, кинематографа и телевидения. В настоящее время он работает над циклом сценариев, которые надеется воплотить на экране посредством этого нового метода.

[1] Кукольный персонаж, герой основанной Э. Роджером Мьюиром одноименной детской телепрограммы, вышедшей на телеканале NBC с 27 декабря 1947 г. по 24 сентября 1960 г. — Примеч. научн. ред.

[2] Американская телевизионная антология, вышедшая на канале NBC с 1948 по 1956 г. (всего 8 сезонов) под руководством телевизионного продюсера и режиссера Фреда Коу и финансовой поддержке компании Philco (Филко), известного американского бренда по производству радиоприемников, а затем и телевизоров. Коу также продюсировал телевизионный драматический цикл «Театр 90» на канале CBS с 1957 по 1959 г. — Примеч. научн. ред.

[3] Мне посчастливилось работать с Фредом Коу над сценарием фильма «На слом!», и со временем я осознал, что он был центральной фигурой первого «золотого века» телевидения. — Примеч. авт.

[4] «Субботним вечером в прямом эфире» (англ.).

[5] Крэг Э. Г. Искусство театра. — СПб.: Издательство Н. И. Бутковской, 1912.

[6] Из актеров вышло больше режиссеров, чем из любой другой категории занятых в кинематографе специалистов, будь то сценаристы, монтажеры или операторы. — Примеч. авт.

[7] Буквы «р» и «i» после цифр означают стандарт телевидения, формат развёртки: 24p — прогрессивная (progressive) развёртка; 60i — чересстрочная (interlaced) развёртка. — Примеч. научн. ред.

[8] Christopher Innes, Edward Gordon Craig, *Directors in Perspective* (Cambridge: Cambridge University Press), 1983.

[9] Наград были удостоены Витторио Стораро (за лучшую операторскую работу), а также Уолтер Мёрч, Марк Бергер, Ричард Беггс и Натан Боксэр (за лучший звук). — Примеч. авт.

[10] Запрещено (нем.).

[11] Цит. по: Айзексон У. Стив Джобс. — М.: АСТ, 2015.

[12] Имеется в виду американская развлекательная компания, поставщик фильмов и сериалов на основе потокового мультимедиа. — Примеч. научн. ред.

[13] Пленку, однако, продолжают производить — для архивов и иных целей. — Примеч. авт.

[14] Ни экспоненты, ни киностудии не хотят платить за установку в кинотеатрах новых цифровых проекторов, поэтому стороннее инвестиционное предприятие получает проценты с продажи билетов до тех пор, пока не окупит свои вложения. — Примеч. авт.

[15] Роман воспитания (нем.).

[16] Эти и другие упоминаемые в приложении имена вы встретите в разделе «Титры». — Примеч. авт.

[17] «Inglenook» — марка вина, которое производится на принадлежащем Копполе винодельческом предприятии. — Примеч. пер.

[18] Француженка Надя Буланже была великим педагогом, гениальным преподавателем композиции. У нее учился сам Гершвин, и мой отец тоже всегда об этом мечтал. — Примеч. авт.

[19] Судя по всему, имеется в виду Фрэнк Форд Коппола, поскольку из дальнейших записей явствует, что он сам принимает в съемках непосредственное участие. — Примеч. пер.

[20] Будем надеяться (ит.).

[21] Ван Уорт Исаак (1762–1828) — герой Войны за независимость США, состоявший в рядах добровольческой милиции и прославившийся принципиальностью и неподкупностью. Патрулируя улицы Нью-Йорка в ночь с 22 на 23 сентября 1780 г., задержал британского шпиона Джона Андрэ и наотрез отказался отпустить его, несмотря на попытку подкупа, за что был удостоен награды. — Примеч. пер.

[22] Безносый (ит.).

[23] Видимо, имеется в виду «Стампа» (ит. La Stampa — «Печать») — одна из самых известных и покупаемых в Италии ежедневных газет. — Примеч. пер.

[24] Режим Best Shot — высокоскоростная съёмка, позволяющая делать серию снимков и автоматически отбирать лучшие. — Примеч. научн. ред.

[25] «Заткнись» (ит.).

[26] Сдержанно (ит.).

[27] Инсдорф Аннетт (р. 1950) — американский историк кино, автор книги о Франсуа Трюффо (1994). — Примеч. научн. ред.

[28] Лассетер Джон (р. 1957) — американский режиссер-аниматор, продюсер, один из основателей студии Pixar. — Примеч. научн. ред.

Редакция благодарит сотрудников Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения — звукорежиссера Киселёва Сергея Львовича и заведующего кафедрой операторского мастерства Волкова Николая Васильевича за помощь в подготовке книги

Переводчик Ксения Артамонова
Научный редактор Маргарита Капрелова
Редактор Ирина Беличева
Главный редактор С. Турко
Руководитель проекта Л. Разживайкина
Корректоры Е. Аксёнова, М. Смирнова
Компьютерная верстка К. Свищёв

Copyright © 2017 by Giostyle LLC

© Издание на русском языке, перевод, оформление. ООО «Альпина Паблишер», 2018

© Электронное издание. ООО «Альпина Диджитал», 2018

Коппола Ф.

Живое кино: Секреты, техники, приемы / Фрэнсис Форд Коппола; Пер. с англ. — М.: Альпина Паблишер, 2018.

ISBN 978-5-9614-0890-4