

*Книга посвящается Моники с большой любовью*

# СОДЕРЖАНИЕ

<b>Благодарности</b> .....	7
<b>Введение</b> .....	9
<b>1 Режиссер</b> .....	12
Режиссер как гений .....	13
Режиссер как лидер .....	22
Режиссер как рассказчик .....	26
Режиссер как создатель сюжетного мира .....	36
<b>Интервью: Тодд Солондз</b> .....	71
<b>2 Актер</b> .....	76
Анализ процесса .....	77
Особенности актерской игры в кино .....	77
Игра на сцене и перед камерой .....	94
Система .....	100
Система и метод .....	127
<b>Интервью: Сэм Нилл</b> .....	137
<b>3 Подготовительный период</b> .....	143
Анализ сценария .....	145
Кастинг .....	176
Репетиция .....	191
Предварительная визуализация .....	218
<b>Интервью: Миранда Харкорт</b> .....	249
<b>4 Съемки</b> .....	260
Съемочный процесс .....	262
Сотрудничество с оператором-постановщиком .....	279
Сотрудничество со звукорежиссером .....	301
Сотрудничество с актерами — «эмоциональный динамит» .....	306

Счастливая случайность .....	337
<b>Интервью:</b> Кейт Шортланд .....	338
<b>5</b> Постпродакшен .....	343
Монтаж .....	343
Звуковое оформление .....	372
Музыка .....	379
Цветокоррекция .....	397
<b>Интервью:</b> Марк Уорнер .....	404
<b>Заключение</b> .....	409
<b>Источники</b> .....	411

# БЛАГОДАРНОСТИ

## *С благодарностью за их вклад и помощь:*

Мартин Арминджер

Australian Film, Television and Radio School

Пристин Картера-Туркус

Бен Че

Дани Купер

Лиз Купер

Рейчел Кормак

Джованни Де Сантоло

Гэри Донателли

Пол Goldman

Миранда Харкорт

Лора Кадинг

Олек Крупа

Рейчел Макки

Люк Марсден

Игор Най

Сэм Нилл

Мика Нисимура

Джулиан Роузфельдт

Кейт Шортланд

Тодд Солондз

Катерина Стратос

Te Puia, the Centre for New Zealand's Maori Culture and Geothermal Wonders Пол Томпсон

Грэм Торнбёрн

Марк Уорнер

Адрис Уотсон

Генрик Зимак

### ***Отдельная благодарность:***

Майклу Арндту за разрешение процитировать сценарий «Маленькой мисс Счастье».

### ***Особая благодарность:***

Дэвиду Балфуру за его неизменную поддержку.

И наконец, спасибо Bloomsbury, особенно Эрин Даффи, Кэти Галлоф, Джорджии Кеннеди, Сьюзен Крогульски и Джеймсу Пайперу за их опыт и терпение.

# ВВЕДЕНИЕ

Существует анекдот о легендарном голливудском режиссере Джордже Кьюкоре, снявшем Джека Леммона в его первом фильме «Это должно случиться с вами» (1954). После одного энергичного дубля Кьюкор вынужден был попросить актера: «Джек, ты не мог бы сыграть это легче». Леммон так и сделал, но этого было недостаточно для Кьюкора, который хотел еще легче. Это продолжалось в течение нескольких дублей, после чего актер раздраженно сказал: «Если нужно еще легче, то я просто не буду играть». — «То что надо!» — воскликнул Кьюкор.

Значит ли это, что актерское мастерство не настолько жизненно важно для создания экранного персонажа, как его голос и внешние данные? Есть режиссеры, которые смотрят на актеров как на примитивно организованные элементы, как будто это автомобиль, дерево или пистолет, например. В этой книге — другой подход. Мы разберем, как достичь по-настоящему захватывающего актерского исполнения. Все начинается с персонажа.

Однако само это понятие неуловимо. Персонажи создаются совместными усилиями писателя, режиссера и актера. Но на этом все не заканчивается: когда вы читаете книгу, смотрите театральную постановку или фильм, вы сами неизбежно вовлечены в создание персонажей. И ваш Макбет, Грегор Замза<sup>1</sup> или Рикки Рома<sup>2</sup> будет уникален. Они будут окрашены вашими культурными, социальными и образовательными условиями.

Существует *ménage à trois* (с фр. — «любовный треугольник») между изначальным рассказчиком (Шекспир, Кафка, Мэмет), его творением (Макбет, Замза, Рома) и нами — зрителем/слушателем. Все эти три фактора влияют на окончательный облик персонажа, и все три требуют своей справедливой доли в окончательном создании. Слишком силен голос изначального рассказчика — и персонаж рискует стать рупором социальных, культурных или политических убеждений режиссера (Джейк Салли в «Аватаре»); слишком сильный акцент на исполнении — и персонаж может показаться эгоистичным (лейтенант Данбар в «Тан-

<sup>1</sup> Центральный персонаж в повести Франца Кафки «Превращение».

<sup>2</sup> Центральный персонаж фильма по пьесе Дэвида Мэмета «Американцы» (реж. Джеймс Фолли).

цующем с волками»); чересчур много свободы для эмоциональной проекции зрителя — и персонаж может стать пресным (главный персонаж в «Джонни Мнемонике»).

Процесс создания персонажей особенно сложен в кино, самом массовом из всех искусств. Здесь мы находим не только режиссерскую и актерскую интерпретации сценария. Существует еще множество людей, которые вовлечены в творчество: оператор, освещающий и фиксирующий актера; художник-постановщик, обеспечивающий визуальный контекст; звукорежиссер, добавляющий звуковую перспективу, или монтажер, строящий повествование — и это далеко не полный список. Не говоря уже о композиторе, цветокорректоре<sup>3</sup> или людях, занимающихся спецэффектами (а в титрах «Аватара» есть еще и создатель персонажей!). Все они оказывают существенное влияние на то, как мы воспринимаем героя на экране. Режиссер монтажа играет особенно важную роль. Вот как выделяет монтаж в процессе создания фильма лауреат премий «Оскар» и «Эмми» актриса Фрэнсис Макдорманд:

*Знать, как режиссер представляет себе монтаж, — вот чему я научилась у Джоэла и Итана<sup>4</sup>. Тогда я знаю, чему я служу. Я не верю, что это сфера актера или режиссера. Я верю, что это дело монтажера, поэтому если я как актриса работаю на финальный монтаж фильма — к нему, как я полагаю, тебя готовит раскадровка, — тогда я вижу, что человек знает, что он делает. Если кто-то приходит ко мне и говорит: «Этот режиссер на самом деле великолепно работает с актерами», мне наплевать на это, потому что я сама знаю, как делать свою работу. Мне не нужна их помощь. А как монтировать фильм, они знают? Тогда я с удовольствием буду с ними работать.*

### **DELINE , 2016**

Однако не только сопоставление кадров рассказывает историю, определяет, каким будет персонаж, и вызывает эмоции и мысли у зрителя; сама работа в кадре имеет не меньшее значение. Есть научные доказательства того, что наблюдение за действиями других активирует области мозга зрителя, участвующие в выполнении эквивалентных действий. Например, вид того, как кто-то ест или целуется, запускает те же области в нашем мозгу, как если бы мы сами ели или целовались. Так, проецируя собственные мысли и эмоции на образы человека с экрана, зритель формирует свое собственное неповторимое восприятие персонажа.

<sup>3</sup> Цветокоррекция — это процесс манипулирования оттенком, насыщенностью или значением цветов по техническим или эстетическим причинам.

<sup>4</sup> Макдорманд замужем за Джоэлом Коэном и снялась в нескольких фильмах братьев Коэн.

Знание этого дает режиссеру точку отсчета, благодаря чему можно проверить эмоциональное воздействие, которое, вероятно, окажет на зрителя поведение персонажа. Перебор в актерской игре может нарушить взаимодействие зрителя с персонажем. Французский режиссер-минималист Робер Брессон пошел еще дальше и утверждал, что само понятие актерского исполнения не имеет отношения к кинематографу.

*Актер. «Колебания персонажа в пределах его сущности» заставляют публику искать талант в его лице, а не загадку, свойственную каждому живому существу.*

### **БРЕССОН, 1996**

По сути, обеспечивая чистый холст, на котором можно рисовать эмоции, Брессон работал с непрофессионалами, которых он называл моделями, и направлял их так, чтобы их мимика и язык тела были лишены какого-либо подобия актерской игры. Эта книга не предлагает заходить так далеко в концепции зрительской эмпатии. Скорее, она предлагает пошаговое руководство по работе с актером, включая все эстетические и технические элементы, из которых складывается удачный экранный персонаж.

Режиссура воплощения на экране — это управление всем кадром, а не только актером. Процесс начинается задолго до того, как актеру дают роль, и заканчивается гораздо позже того, как будет снят последний дубль. В этой книге рассматривается основная работа, которую необходимо выполнить режиссеру и актеру на протяжении стандартного производственного пути: подготовительный период — съемка — постпродакшен.

Эта книга призвана оказать практическую помощь в понимании теорий, концепций и практик режиссуры экранных воплощений. В ней рассказывается, как работать со сценарием; как направить кастинг-директора; как репетировать с актерами; как найти визуальные решения, которые выдают подтекст; как эффективно руководить на съемочной площадке и довести характер персонажа при монтаже до совершенства. Каждый этап работы режиссера иллюстрируется конкретными примерами и фотографиями. Таким образом, это позволит увидеть, как реализует теорию и навыки современный практик. Упражнения помогут закрепить новые знания, а кинодеятели в интервью поделятся своим мастерством.



# 1 РЕЖИССЕР

Режиссер — это прежде всего рассказчик. Исходя из этого он (или она) должен завладеть вниманием зрителей и направить их сознание на переживание опыта, который развлекает, вдохновляет и обучает. То же самое относится и к писателю-новеллисту. Только писатель обычно создает свою книгу в одиночку, сидя перед экраном компьютера или выводя слова от руки. А режиссеру, чтобы рассказать свою историю, приходится иметь дело с большим количеством «соавторов». По некоторым данным, в команде «Железного Человека 3» было более 3000 человек, а в одном только художественном отделе «Аватара» работало более 200! Даже самые скромные съемки студенческого фильма предполагают творческий и технический вклад нескольких человек, не считая актеров.

Если уж на то пошло, науки по руководству актерами и неактерами не существует. Нет никаких правил или инструкций, которым следуют успешные режиссеры. Режиссеры происходят из разных социальных слоев: Бастер Китон начинал в водевилях, Кшиштоф Кесьлёвский был сыном инженера в провинциальной Польше, а Майк Ли родился в семье англоязычной еврейской интеллигенции. Режиссеры выбирают разные пути относительно образования: Квентин Тарантино посещал курсы актерского мастерства, Кэтрин Бигелоу изучала изобразительное искусство, а Роман Полански окончил киношколу в Лодзи. Каждый из них представляет свой подход в работе с актерами: Роберт Брессон работал исключительно с непрофессионалами; Джон Кассаветис считал, что камера должна быть рабом актера; а Джейн Кэмпбелл создает среду, в которой считается нормальным, если у вас что-то не вышло.

Требуется особый человек, чтобы ориентироваться во всех творческих эго при построении кинематографической истории, которая является стилистически последовательной, вовлекает зрителей интеллектуально и интуитивно и, самое главное, заставляет их верить и беспокоиться за судьбу персонажей. Такой человек является настоящим лидером, эффективным коммуникатором, обладает уникальным творческим голосом и, вдобавок ко всему, опытный рассказчик. В этой главе мы рассмотрим все эти качества. Она поможет читателю развить набор навыков, необходимых для эффективного руководства съемочной группой,

чтобы иметь возможность сосредоточиться на самом ядре кинорежиссуры — работе с актерами.

## Режиссер как гений

В своем выступлении на TED-2009 (Technology, Entertainment and Design) автор Элизабет Гилберт рассказала о своей концепции гениальности. После того как в 2006 году ее мемуары «Есть, молиться, любить» стали международным бестселлером, она увидела, что люди сопереживают ей и что она, возможно, никогда не сможет написать еще одну книгу, соответствующую успеху этих мемуаров. Элизабет вспоминала, что, когда в подростковом возрасте объявила о желании стать писательницей, люди задавали ей очень похожие вопросы: не боится ли она, что никогда не добьется успеха, что непризнание погубит ее? Да, будучи подростком, она боялась, и более того, она этого боялась, уже став известной писательницей.

Чтобы выжить и продолжать работать, Гилберт решила создать своего рода защитную психологическую концепцию — способ отстраниться как писательнице от тревоги, которую она, естественно, испытывала по поводу реакции читателей на ее новую работу. Исследуя различные культуры и историю в поисках способов, с помощью которых творческие люди управляли присущими им эмоциональными колебаниями, она обнаружила, что в Древней Греции и Древнем Риме люди не верили, что творчество исходит от человека. Творчество — это божественный дух, который приходит к людям с какой-то неведомой далекой планеты. Греки называли этот дух даймоном, а римляне — гением. Гений иногда спускался в мастерскую художника и помогал ему в создании его творения. Это был для Гилберт момент озарения, цель ее поисков — законнорожденная психологическая парадигма, призванная защитить художника от результатов его или ее творчества. Теперь Элизабет Гилберт нельзя винить, если ее последующие книги не находятся на уровне «Есть, молиться, любить», и она не может взять на себя всю ответственность за успех этой книги. Это ее гений-соавтор, который должен разделить славу, но также взять на себя часть вины. Все очень просто (Гилберт, 2009).

Схожие настроения разделяет и австралийский режиссер Питер Уир. В David Lean Lecture 2010 года Уир вспоминал о своей встрече с японским мастером-гончаром Сигэо Сигой. Сига размышлял о различиях между японской и западной художественными традициями. В Европе эпохи Возрождения роль религии как средоточия всей культурной деятельности несколько уменьшилась и художник, а не изделие, стал

центром внимания. Художника или скульптора возвели в создатели. В Японии все наоборот: во-первых, центральное место занимает гончарное дело. «Во-вторых, — сказал Сига, — всю свою жизнь вы проживаете как ученик. И вы делаете полезные предметы: миски, чашки и тарелки. И вы делаете их со всеми навыками и ремеслом, которые приобрели в процессе обучения. В былые времена предметы не подписывали. И когда вы создаете их, время от времени боги касаются ваших рук. Это и есть произведение искусства» (Уир, 2010).

Вероятно, стоит определить, что подразумевается под творчеством и талантом и какова связь между ними. Нужно ли быть талантливым, чтобы быть творческим? Талант понимается как врожденная способность делать что-то действительно хорошо, преуспевать в чем-то. Моцарт был талантливым композитором, Микеланджело — талантливым скульптором, а Майкл Фассбендер является талантливым актером. С другой стороны, творчество — это использование воображения и оригинальных идей для создания чего-то, что выходит за рамки существующих правил или шаблонов. Творчество возникает, когда появляется что-то новое, будь то технология, изобретение или художественная деятельность. Это такие вещи, как изобретение электрической лампочки, вклад Пабло Пикассо в изобразительное искусство или расширение языка кино Д. У. Гриффитом.

Талант и творчество связаны, но не взаимозависимы. Вы можете быть очень талантливыми и вовсе не творческими (подумайте о количестве талантов, которые идут на создание многих голливудских блокбастеров), и вы можете быть творческим, не будучи особенно талантливым (Лео Фендер, изобретатель самой популярной в мире электрогитары, не мог играть на этом инструменте).

Пабло Пикассо отмечал, что «каждый ребенок — художник. Проблема в том, как остаться художником, когда вырастешь». Все рождаются с интересом к миру и жаждущими экспериментов. Дети от природы мотивированы, обладают богатым воображением, принимают вызов и открыты для новых впечатлений. Таковы качества творческой личности. Только когда они получают внутрисистемное образование с акцентом на нормативность, некоторые из этих качеств исчезают. Но хорошая новость заключается в том, что творческие мускулы можно укрепить с помощью практики.

## **Как возродить креативность своего внутреннего ребенка?**

### **ЛЮБОПЫТСТВО**

Любопытство к окружающему миру — хорошая отправная точка. Дошкольник задает около 100 вопросов в день. Вы должны культивировать любопытство — задавать вопросы и удивляться тому, что видите, слышите или читаете. Распахните широко свои глаза и настройте свой слух — смотрите и наблюдайте, слушайте и прислушивайтесь. В репетиционном зале и на съемочной площадке эти способности будут иметь решающее значение.

### **КОЛИЧЕСТВО, А НЕ КАЧЕСТВО**

Вы должны обладать страстью и решимостью. Анализируя сценарий, разрабатывая персонажа, стратегию репетиции или решая логистические или повествовательные проблемы, вы должны выработать ряд потенциальных решений. И чем больше, тем лучше. Большинство из них будут плохими. Но у вас накопится много материала, из которого вы выберете лучшие идеи, и все изменится в лучшую сторону. В своей книге 2008 года «Гении и аутсайдеры. Почему одним все, а другим ничего?» Малкольм Гладуэлл утверждает, что для достижения величия в любой области требуется около 10 000 часов практики. К такому выводу он пришел, изучив жизнь очень успешных людей, среди которых были и участники The Beatles. В 1960 году все еще неизвестная британская рок-группа The Beatles отправилась в Гамбург играть в местных клубах. Им недоплачивали, и, чтобы выжить, им приходилось давать много концертов. В результате они становились все лучше и лучше, а зрители требовали больше выступлений, что означало больше практики. К 1964 году The Beatles отыграли вместе более 1200 концертов — больше, чем среднестатистическая группа за все свое существование. The Beatles были готовы покорить весь мир (Гладуэлл, 2008).

### **ПРАВИЛЬНЫХ ОТВЕТОВ НЕТ**

Примите идею, что в творческом стремлении нет правильных ответов. Фрида Кало (1907–1954) — мексиканская художница. Вот такой она себя видела:



**Рис. 1.1** Фрида Кало, автопортрет, посвященный доктору Элессеру (1940)

И вот как видит художницу современная американская народная художница Пристин Картера-Туркус:



**Рис. 1.2** Мексиканская художница Фрида Кало, 2011 год. С позволения Пристин Картеры-Туркус

На картинах изображена совсем другая Фрида Кало. Является ли один из портретов более правдивым, чем другой? Является ли автопортрет более достоверным? Я так не думаю. Мы не можем видеть себя объективно. Каждый художник использует разные приемы и подчеркивает разные черты характера своего персонажа. Оба этих портрета верны и одинаково справедливы.

А как насчет драматического персонажа, скажем Гамлета? Григорий Козинцев изобразил человека, поработанного тоталитарной системой:



**Рис. 1.3** «Гамлет», режиссер Григорий Козинцев (1964)

Франко Дзеффирелли показал задумчивого Мела Гибсона в приключенческом боевике:



**Рис. 1.4** «Гамлет», режиссер Франко Дзеффирелли (1990)

А Гамлет Кеннета Браны был персонажем пьесы о мести:



**Рис. 1.5** «Гамлет», режиссер Кеннет Брана (1996)

Опять же, все они являются законными суждениями, и все они представляют точку зрения режиссера.

## РАБОЧАЯ СРЕДА

Сидеть за столом перед компьютером — не самая творчески стимулирующая атмосфера. Посмотрите, как Lego организует свою рабочую среду:



**Рис. 1.6** С позволения LEGO PMD // Студия Росан Бош // 2010 // фотограф Андерс Суне Берг

Ваши финансы, вероятно, не позволят вам быть таким экстравагантным, но вы всегда можете найти способы сделать вашу рабочую зону более креативной. Работая над сценарием, окружите себя картинками, найденными предметами, кусочками ткани, фотографиями людей, пейзажами или текстурами, которые ассоциируются у вас с фильмом и его персонажами. Все, что взывает к вашему воображению и отражает настроение произведения, обогатит ваше путешествие и откроет новые способы доступа к персонажам фильма.

Работая с актерами, не ограничивайте себя только внутренним репетиционным пространством. Предположим, что один из персонажей вашего фильма описывает, как на рынке у нее украли сумочку. Сходите с исполнительницей роли на рынок и попросите другого актера украсть ее сумку. Это простое упражнение подарит актрисе опыт, который она сможет использовать в сцене. Ей не придется представлять себе это, прибегать к Станиславскому и его магическому «если бы»<sup>5</sup> или искать в памяти столь же неприятный момент. Вы отчетливо покажете ей это событие, и все, что ей нужно будет сделать, — это рассказать о нем.

<sup>5</sup> Константин Станиславский (1863–1938) — русский театральный практик и теоретик. Мы рассмотрим его систему актерского обучения и техники подготовки к роли в главе 2.