Кино между адом и раем

Автор:
Александр Митта

Кино между адом и раем

Александр Наумович Митта

Эта книга и для человека, который хочет написать сценарий, поставить фильм и сыграть в нем главную роль, и для того, кто не собирается всем этим заниматься. Знаменитый режиссер Александр Митта позволит вам смотреть любой фильм с профессиональной точки зрения, научит разбираться в хитросплетениях Величайшего из искусств. Согласитесь, если знаешь правила шахматной игры, то не ждешь как невежда, кто победит, а получаешь удовольствие и от всего процесса. Кино – игра покруче шахмат. Эта книга – ключи от кинематографа. Мало того, секретные механизмы и практики, которыми пользуются режиссеры, позволят и вам незаметно для других управлять окружающими и разыгрывать свои сценарии.

Александр Митта

Кино между адом и раем

Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому…

Иллюстрации А. Митты Издание второе, дополненное и переработанное

© Митта А.Н., 2011

© ООО «Издательство Астрель», 2014

Часть первая

Сделай классное кино

Смех, жалость, ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством.

А. С. Пушкин

Смешить, пугать и вызывать слезы сострадания – это кино делает лучше всего.

Стивен Спилберг

Глава 1. Базовые принципы формы

От Шекспира до Толстого

Все талантливые люди талантливы по-разному. Если вы хотите открыть своему таланту путь к тем, кто вас поймет и оценит, эта книга вам поможет.

Эта книга для человека, который хочет написать сценарий, поставить фильм и сыграть в нем главную роль.

А пока вы размышляете, когда этим заняться, эта книга позволит вам получать больше удовольствия от фильмов. Согласитесь, если знаешь правила шахматной игры, то не ждешь как невежда, кто победит, а получаешь удовольствие во время игры. Кино – игра покруче шахмат. Зрители в ней – наши партнеры, и любой фильм хорош настолько, насколько хорошо мы его сыграли вместе с вами. Изучите правила игры и получайте удовольствие.

Эта игра всегда имеет несколько уровней. Конечно, самый простой первый, когда зритель скользит по поверхности.

Я слышал, как зритель первого уровня вышел с «Гамлета» со словами:

– Ну и кино – шесть трупов сразу!..

Что тут возразить? Покойников на самом деле еще больше. Такой зритель сам себе пират. Он срывает с фильма перстни и топит в себе его бессмертную душу.

Через нас с утра до ночи потоками идут фильмы по 6–10 каналам TV одновременно. Они не задерживаются в сознании: один вытесняет другой, чтобы тут же быть вытолкнутым третьим. В бесполезную жвачку превращаются хорошие продукты.

Но если вы попадете на второй уровень, многие фильмы откроют вам двери в свои сокровищницы. То, что я хочу вам дать, – это ключ, которым открывают заветные двери.

Не совсем обычный ключ: от входа в студию художника.

Представьте, что вы тайно проникли в мастерскую Микеланджело. Видите Моисея и «Ночь», наполовину спрятанные в камне. Волнующее приключение? Нравится? Тогда счастливого пути!

Драма – это мир идей. Каждый сценарий толкают вперед десятки идей. В основу каждого фильма положены сотни идей. Но в каждом деле есть немного фундаментальных идей, которые лежат в основе всего. Это относится и к драме, частью которой является кинематограф.

Как-то знаменитый французский эссеист Поль Валери спросил у Альберта Эйнштейна: «Скажите, как вы записываете ваши идеи? У вас есть записная книжка или вы набрасываете ваши озарения на крахмальной манжете сорочки?» – «Идеи, знаете, приходят редко. Я их все помню», – ответил Эйнштейн. Для эссеиста Поля Валери парадоксальная связь двух разрозненных явлений является идеей. Для Эйнштейна идея – это что-то, фундаментально объясняющее принцип, по которому функционирует наш мир.

Основополагающие идеи нашего искусства не делят его на высокое искусство и низкое развлечение. Идеи массовой индустрии развлечений родились не в кабинетах киномагнатов. Они рождены гениями – Станиславским, Эйзенштейном, Чеховым, и задолго до них – Шекспиром, Аристотелем и такими же гигантами. Этих идей немного.

Индустрия развлечений лишь использует и успешно развивает фундаментальные идеи драмы.

Как сказал один исследователь драмы: «Из того факта, что коммерческие драмы создаются по определенным рецептам, совсем не следует, что хорошие драмы создаются по другим рецептам». Сказано по-английски осторожно. Но можно сказать грубее: «Шекспир и телесериалы функционируют по одним и тем же базовым принципам, лежащим в основе каждой драматической конструкции».

«Формула успеха» и форма драмы

«Формула успеха» – это сочетание слов я привез из Японии в семидесятых годах прошлого века. Связано это было с мелодрамой «Москва, любовь моя», которую «Мосфильм» снимал вместе с Японской компанией «Сигото».

В центре фильма была японская звезда, прекрасная актриса Курихара Комаки, любимица всей японской молодежи. Простая и трогательная история: японская балерина приезжает в Москву, влюбляется, танцует в Большом театре и неожиданно умирает от лейкемии.

Японцы в работе до того приятны, что не описать. Во-первых, дружны как единая семья. Во-вторых, никто не сидит без дела ни минуты. Надо переставить кадр – все от продюсера до осветителя кидаются, и вмиг рельсы уложены, прожектора перекатаны, а в те годы они весили по 200–300 кг. И на работе кормят, чего советская власть никак не могла освоить.

В гостинице, где нас разместили, маленькие номера, каждый? как стальная мыльница, был составлен из двух половинок. Причем все: кровать, тумбочка, стол, стул и туалет были выбиты в едином теле. Над туалетом на комиксе было нарисовано в картинках – как с ним взаимодействовать: на четвереньки не садиться – это зачеркнуто, садиться как на стул, сняв штаны, и по завершении нарисовано, как использовать туалетную бумагу. Русских объяснений не было, видимо пояснялось японцам. Но одна подробность озадачивала: телевизор был прикован к столу железной цепью. Это в Японии, где честность абсолютная?

Разгадка всему появилась на рассвете. В пять утра я увидел, как на рынке только что отловленных тунцов разгружают с подплывающих катеров, с криками продают на аукционе, и развозят по ресторанам. В хребет каждого воткнута табличка с часом улова. До тарелки едока должно пройти не больше четырех часов. Гостиница стояла около рынка и, видимо, предназначалась для самых отдаленных крестьян с гор и побережий.

В Японской киногруппе работали по 14 часов, в России раньше строго по 8 часов. Что дало японцам повод сказать на прощальном обеде: «Спасибо, это наш лучший отдых во время работы».

Но вернулись из России на премьеру, и все ждут волшебного мига, что скажет компьютер (это в 75 году прошлого века). Предварительно было заказано восемь кинотеатров на шесть недель. Для нас в то время это вообще ничто, «Экипаж» в СССР печатали в два тиража по 2600 копий. Но Япония, наверное, потому и богата, что все считает заранее.

Японцы подготовили компьютерную программу, чтобы точно было ясно, сколько и где надо показывать фильм. Тогда, в 70-е годы, это было еще в диковинку, по крайней мере для нас.

И к субботней премьере два кинотеатра в двух городах Токио и Осака стартовали в один час, в одну минуту. С программой: как покупали билеты – заранее и в день показа, семейные и холостые, в дождь и солнце, по утрам и к вечеру.

В три часа два продюсера застыли у телефона. Он зазвонил и сообщил что-то, отчего они покраснели как ошпаренные и стали шипя кланяться друг другу. Переводчик у нас был с коммунистическим настроем, он говорит: «Смотрите, вот так капиталисты богатеют».

Оказывается, компьютер им выдал ошеломляющий ответ – 46 кинотеатров, 16 недель. Ничего похожего они не ждали. Но верят в компьютер как в Бога. И тут же без паузы названивают по разным городам, один скупает кинотеатры с кинофильмами, оплачивает все время показа, другой заказывает в лаборатории недостающие копии нашего фильма, чтобы поставить их вместо тех, что были.

А я с частью группы возвращаюсь на премьеру в Токио. Но помещают меня уже не в стальную мыльницу с телевизором на цепи, а во что-то невероятное. В самом центре Токио в районе Гинза «Принц Отель», что-то типа для японских олигархов. Спальня размером с кинозал. В ванной полотенца меняют три раза в день, каждый раз другого оттенка. Прямо за окном огромные афиши нашего

фильма – Курихара Комаки в объятиях русского блондина-красавца. На завтрак в номер два официанта привозят две тележки с разносолами. А вечером прием на две сотни гостей. В центре ледяная пагода, и на всех ее этажах шевелятся полуживые съедобные гады. «И все это, – простодушно думаю я, – по поводу моего фильма!» Спрашиваю у посольского приятеля: «Может, по российскому обычаю сказать какой-то тост, приветствие, все-таки такое внимание?» А он мне: «Не дергайся. Ешь, пей. Ты ночью спать пойдешь, а они до утра будут догуливать. И все по твоему поводу».

– То есть?

– А у них хорошие законы. Пока иностранный партнер в стране, можно списать на его прием 20 % от налога на доход. Похоже, доход свалился сверх всякой меры, надо успеть потратить. Так функционирует весь развлекательный район Гиндза – тысячи ресторанов допоздна принимают гостей. И это все фирмы и бизнесы.

Утром я подошел к окну и увидел прямо внизу очередь из восторженных девочек километра на полтора. И она не убывает. Прошелся вдоль очереди, чувствую себя именинником.

Помогал нам доброжелательный режиссер Ямамото-сан. Спрашиваю его:

– Как любой режиссер, я свои картины люблю. Но по правде сказать, у меня были по искусству и покруче. Как-то талант фильма и его необычный успех не находятся в полном соответствии.

Он с удивлением смотрит на меня.

– А какое отношение талант имеет к успеху?

– Как какое? Принято думать, что у талантливого фильма успех должен быть больше.

– Это вредное заблуждение. Все равно что считать, что длинная вещь должна быть тяжелой, а короткая легкой. Удочка, она же не тяжелей утюга? У вашего фильма успех потому, что в основу положена отличная «формула успеха».

– Чего? – спрашиваю я. Тут он изумлен.

– Вы хотите сказать, что снимали фильм, не зная его формулы успеха?

– Первый раз слышу.

Ямамото-сан понимает, что мне надо объяснить суть дела на простых примерах, желательно с картинками. И говорит:

– Как вы думаете, если бы в Советском Союзе был снят фильм о безумной любви Юрия Гагарина и английской королевы…

– Это невозможно! Гагарин – наша святыня.

– Ну а королева может в него влюбиться?

– Королева может делать все, что хочет.

– А как вы думаете, если не нарушить вашу национальную святыню для успеха такого фильма, что самое важное?

– Ну, если Юрий Гагарин похож, и королева похожа, наверное это главное.

– Конечно! – радуется Ямомото. – Это и есть «формула успеха». В вашем фильме любимица Японии, нежнейшая хризантема, цветок сакуры в объятиях русского медведя. И это интересно увидеть каждой ее поклоннице. А их миллионы.

И я вспоминаю, что ту самую сцену, где Курихара Комаки в объятиях, я хотел переснять. Но продюсеры сказали – все что угодно, кроме этой сцены. Оказывается, сцену снял фотограф, и она уже пошла в работу. И к нашему приезду на завершение, задолго до выхода фильма на экраны, тысячи этих объятий заклеивали собой все заборы.

В этой «формуле успеха» у режиссера достаточно скромное место. Сейчас много главных по этому делу: мастера маркетинга, дистрибьюции, менеджмента, маркенчайзинга и всякого такого…

Но эти рекламные трюки не наше дело. Нам надо рассказать внятную историю с началом, серединой и концом. Как ее когда-то определил философ Аристотель и поддержал Шекспир. У драмы должна быть форма. Не формула, а форма. Она помогает выразить вашу идею, и зарядить зрителей эмоциями. Предел нашего успеха в рассказывании истории – довести эмоции зрителей до максимума, который с древнегреческих времен называется «катарсис» – очищение души через страх и сострадание.

С этого можно начать разговор о сути нашего дела.

Она не так проста, как «формула», но без трюков и обманов.

Наверное, лучше всего об этой форме сказал Ингмар Бергман: «Мы вначале имеем интеллектуальный замысел. И наша задача опустить его в область сердца, не задерживаясь по дороге в области мозга». То есть «наше дело – обмен эмоциями со зрителями» – это сказал Лев Толстой. Об этом мы будем говорить, разбирая форму драмы.

В нашем деле главное, конечно, воображение, фантазия. Она должна убеждать, как сама жизнь. Но кое-что полезно знать. Все таки мы усаживаем миллионы людей в темных залах. И они, дружно вытянув шеи, смотрят на то, что мы им показываем. И волнуются, и смеются, как один человек, и если с фильмом повезет, жизнь покажется им полней, разнообразней, ярче.

И тут не меньше таланта важно умение. Проще сказать, ремесло. Оно помогает таланту избежать наиболее распространенных ошибок.

Нильс Бор – великий физик – говорил о таланте: «Сумасшедшая теория, но недостаточно сумасшедшая, чтобы быть верной». Уверенное ремесло раскрепощает безумие таланта, дает ему зеленый свет.

Об этом книга, она не теоретическое размышление, а практический советчик: вот молот, вот гвозди, как забить гвоздь с одного удара.

Я знаю успешных покорителей рынка. Они изворотливы. Но форма драмы складывается не из «формул», а из любви, волнений, ярости и сути. Вся эта книга разбирает скелеты фильмов, чтобы понять, как конструкция внутри истории помогает сложным, противоречивым характерам завоевать внимание и любовь зрителей. Эта книга что-то вроде прагматического руководства – вот молоток, вот гвозди – забивай их в доску.

Почему Лев Толстой терпеть не мог Шекспира

Знаете ли вы, что Лев Толстой на дух не принимал Шекспира? Чехов, смеясь, рассказывал:

– Он не любит моих пьес. Он сказал: «Вы знаете, что я терпеть не могу Шекспира. Но ваши пьесы еще хуже».

Положим, Чехова-то Толстой не просто любил, а обожал. Рассказ «Душечка» он как-то за один вечер два раза прочел домочадцам вслух (как я его понимаю!). А вот к Шекспиру гений был суров.

«… Прочел «Макбета» с большим вниманием – балаганные пьесы. Усовершенствованный разбойник Чуркин».

«… Прочли «Юлия Цезаря» – удивительно скверно».

«… Какое грубое, безнравственное, пошлое и бессмысленное произведение «Гамлет».

«Чем скорее люди освободятся от ложного восхваления Шекспира, тем будет лучше».

Эта неприязнь кажется необъяснимой. Литературоведы разводят руками, говорят: «Такой вкус». Это про гения? Как можно усомниться в том, что все в литературе он видел острее, чем мы?

Подумаешь, проблема – скажете вы. Но за этой «мелочью» прячется что-то позначительней. Поищем, как Шерлок Холмс: сперва нашли окурок, а потом труп в шкафу.

Чтобы прояснить туман, нам надо понять, чем проза отличается от драмы. Кажется, то и другое – литература. На самом деле между ними пропасть. И на сотню прозаиков хорошо если найдется один хороший драматург.

Прозаик создает картину мира словами, как художник красками. Текст прозы богат разнообразными речевыми оборотами, стиль передает невыразимые тонкости. Прозаик описывает зыбкие настроения, формулирует глубокие и парадоксальные мысли. Такова проза Бунина, Набокова. Главное – в стиле, который создают отточенные фразы.

Текст драмы (в том числе сценария) отличается от прозы как день от ночи. Описания безлики и стереотипны. Диалог функционален. Главное – это увлекательная история, где характеры попадают в затруднительные положения. Поэзия таится в действиях актеров драмы, играют ли они в театре или в кино, в спектакле или в фильме.

Особенно эта разница заметна, когда сравниваешь прозу и драму гения, которого Бог наградил обоими дарами. У Чехова текст рассказов непередаваемо изыскан, а в пьесах только краткие диалоги и простые ремарки. Поэзия где-то внутри. (Мы разберем, где она прячется и как ее оттуда вытащить.)

Талант рассказчика истории. Немногие люди обладают талантом рассказчика историй. Толстой и Шекспир оба обладали этим даром. Но для Толстого сочинить историю значило сделать только первый шаг. Романы Толстого – это созданные

одним человеком кинофильмы, где точнейшим образом описан каждый кадр. Вы читаете, и в вашем мозгу как будто вспыхнул огромный экран со стереозвуком.

Толстой не только создавал великие характеры, он был режиссером своих романов. Сенсационное зрелище в его фильмах потрясало зрителей новизной.

Зрелище как элемент истории. Анна Каренина бросилась под поезд. Ну и что за сенсация? А то, что тогда в России большинство читателей ни разу не видели железной дороги. На всю Россию была одна только что построенная – из Петербурга в Москву. Броситься под паровоз – это было все равно что сейчас сгореть в дюзах космической ракеты. Железный огнедышащий дьявол сожрал нежное тело героини – вот что это было для зрителей «кинотеатра в мозгу», которым являлись романы Толстого. (Вообще-то в 1860-е годы железные дороги в России строились ОЧЕНЬ активно, а роман был написан уже в 1870-е, так что это легенда.)

А знаменитая сцена скачек в «Анне Карениной»! Впервые на экране весь высший свет Петербурга! Зримо, как в суперфильме.

А потрясающие сцены в тюрьме и на каторжной пересылке в «Воскресении»! Впервые на экране так откровенно и яростно вопиет российское бесправие.

Уже не говорим о гигантской массовой сцене Бородинского сражения в «Войне и мире», где десятки тысяч людей превращаются прямо на ваших глазах в окровавленное пушечное мясо. И все показано в деталях, портретах с невероятной фантазией и точностью. В реальном кино до сих пор не снято ни одной сцены, сравнимой с толстовским «кинотеатром в мозгу».

Сердце истории. Толстой предлагает роман-кинофильм, а Шекспир сочиняет сердце истории. Вы берете это сердце в руку – оно и через триста лет живое. Шекспир пишет пьесу, потом собирает артистов и говорит:

– Ребята, вот история, давайте вместе разовьем ее в спектакль. Не будем мелочиться: воткнем в сцену палку, на табличке напишем «лес», на другой – «замок». Пусть зритель досочинит, довообразит.

Толстому это решительно не по душе. Но тысячи режиссеров умирают от счастья, когда могут идеи Шекспира развить и превратить в свои. К энергетическому ядру Шекспира прилипает все талантливое. Каждый найдет свое развитие. Для этого и работает драматург: он пишет не для читателей, а для артистов. Итог работы – спектакль, кинофильм, сериал.

Выходит, по сравнению с прозой, где писатель все делает сам, драма – полуфабрикат? Нет, друзья, драма – это такой жанр, она обладает потенциалом самого глубокого проникновения в человеческие характеры (об этом мы еще поговорим). Толстой это прекрасно знал, будьте уверены. Гений проникает в суть вещей глубже, чем мы. Может, в этой глубине спрятана непонятная нам тайна несовместимости?

Кто хорошо помнит Шекспира и Толстого, усмехнется. Ему понятно: Толстой – реалист, у него все как в жизни. А у Шекспира все поэтически преувеличено. Между ним и Толстым – пропасть разных взглядов на искусство. Как бы не так!

Драма – искусство крайности. В каждой драматической истории есть свой скелет. Подберемся к скелету какой-нибудь истории Толстого.

Самый реалистический и социально затребованный роман Толстого – «Воскресение». Это кровоточащий срез российской жизни от дворцов аристократии до борделей и смрадных тюрем. Редко какой роман так сильно влиял на умы людей. А какая история лежит в основе? Что в скелете романа?

Молодой красавец граф соблазнил невинную девицу и бросил. Она покатилась в пропасть жизни. Ее несправедливо обвинили в убийстве. И тут граф, будучи присяжным в суде, узнает в убийце совращенную им девицу. Он потрясен, хочет

ее спасти, жениться – словом, искупить вину. Граф бросает пустую светскую жизнь и следует за Катюшей Масловой, осужденной на каторгу, в Сибирь.

Что-то я не слышал жизненных историй про таких графов. Как будто граф Шереметев женился на крепостной актрисе. Но это совсем другая история долгой и преданной любви. А вот так – спасти девицу из борделя, перечеркнуть свою жизнь, сословие, карьеру… Есть одно место, где такие графы пасутся табунами. И вы его знаете. Это заповедный край бульварной литературы.

Неужели мы, выйдя на охоту за тайной презрения Толстого к Шекспиру, совершенно случайно открыли тайную страсть Толстого к бульварным мелодрамам?

Нет. Мы открыли нечто совершенно иное. Будьте уверены, если бы Толстому понадобилось придумать историю покруче этой, он на раз выдал бы их десяток. Но лучше, чем эта, не придумать. Эта – именно та, что надо. В сильном драматическом сюжете всегда сталкиваются крайности: жизнь и смерть, благородство и предательство, богатство и нищета, отчаяние и надежда. Чем ближе смрадное дыхание ада к ангельским кущам рая, чем плотнее они смыкаются в сюжете, тем глубже пронзает драма душу зрителя. В столкновениях контрастов таится поэтическая мощь драмы. Такая история заставит не отрываясь впиваться в текст. И все идеи автора застрянут в вашем сердце. Именно такая история лежит в основе «Воскресения». Выходит, Толстой сам был поэтом драмы? А как же! На то он и гений.

А что он в таком случае не поделил с Шекспиром? Забудьте. Не играет никакой роли. Гораздо важнее, что мы открыли: в драме действуют универсальные законы для всех, в том числе и для гениев, даже таких разных, как Толстой и Шекспир. (О присутствующих не говорим!)

Для корректности все-таки дожмем вопрос: что там случилось между Толстым и Шекспиром? Мое мнение таково: придумав историю, которая схватит зрителей за горло, Толстой сделал правильный, но первый шаг. Если именно такую историю без затей разыграть в Художественном театре тех времен, то

Станиславский, великий режиссер и гений правды, вскочит с кресла и завопит на весь театр: «Не верю!» А может, даже упадет с сердечным приступом.

Катарсис. От Аристотеля до наших дней. Есть правила, которые помогают избегать наиболее частых ошибок. Это правила профессионального, ремесленного опыта. Эти правила облегчают вам работу по привычным алгоритмам. Вот «это» у вас получилось несколько раз, и значит, получится еще раз.

Но принципы — это что-то другое. Они подсказывают вашей интуиции необычные решения. Принципы опираются на грамотность, но помогают вам играть с правилами.

Принципы соединяют воедино две основы драмы – ваше самовыражение и волнение зрителей. Чем глубже вы постигаете принципы, тем полнее ваш контакт со зрителями. Принципы – это то, что помогает вам двигать зрителей к катарсису.

Схема действительно груба. А нужно, чтобы не только простаки, но и самые взыскательные зрители поверили всему, увидели свет истины и пали на колени с криком: «Грешен! Прости меня, Господи!»

Говоря терминами драмы, зрители должны испытать катарсис — очищение путем страха и сострадания чужому горю. Для этого надо мелодраматическую выдумку превратить в трепетную жизнь.

Решение этой задачи потребует долгих месяцев непрерывного труда, оно впитает тысячи маленьких идей и открытий.

Дилетант полагает, что эмоциональные впечатления достигаются в документально-жизненных фактах. Если так, тогда надо читать газеты и рыдать. Там очень крутые факты. Но как-то никто не плачет. Потому что факты для драмы – ничто. Главное – то, как мы работаем с этими фактами. Этим мы и займемся.

Толстой первоначальный замысел развивал до великого романа-кинофильма, снятого один раз и на века. В своем кинофильме он все делает сам. Он сценарист и режиссер, оператор и художник. И все герои от главных до самых второстепенных, мелькающих на горизонте, одухотворены и рождены только его талантом.

А Шекспир полагал, что замысел надо развить так поэтично, чтобы сердце истории пульсировало жизнью и вдохновляло художников на сотворчество. Его пьесы – это энергетический сгусток, сердце фильма или спектакля.

Анна Каренина может быть только одна. Вы смотрите на звезду в этой роли и говорите: «Не похожа!» Потому что Толстой создал ее в романе как живую, предельно точно.

А Гамлетов может быть тысяча, и все разные. Даже женщины играли Гамлета – например, Сара Бернар. Гамлет – гениальное сердце персонажа, гениальный энергетический заряд роли. Два совершенно разных итога в создании истории – у Шекспира и у Толстого. Но оба исходили из универсальных законов драмы, открытых еще Аристотелем (мы о них поговорим).

«Сердце истории» – образное выражение. Оно – эмоциональный центр структуры драмы. Каждая драма имеет жестко сконструированный скелет-структуру. Этот факт – большое разочарование для любителей свободного полета поэтических фантазий.

Структура – вот основа каждой драмы, от древних греков до наших дней. Она контролирует развитие эмоций зрителей до максимально возможной степени. И вы по личному опыту знаете, что никакое другое искусство не может увлечь и возбудить вас на полтора часа так, как хороший кинофильм или спектакль. В

самом центре бьется сердце истории, рожденное драматургом и режиссером.

Поэтому первый совет: начинайте, как Шекспир, а завершайте, как Лев Толстой. То есть начните историю, кардиограмма которой бьется между жизнью и смертью, надеждой и отчаянием. А завершайте фильм с максимальной тщательностью малейшей детали.

Хорошенький совет. Остается прояснить, как это – стать Шекспиром? Честно скажу. Шекспирами вы не станете. Толстыми тоже.

Но вы поймете законы, по которым хаотическая энергия жизни превращается в стройное здание драмы.

В драме много места занимает творческая интуиция. Много, но, заметим, не все. Есть принципы, которые не сковывают воображения, а, наоборот, раскрепощают его. Принципы драмы возносят вашу интуицию в чистое небо творчества, дают вам крылья и указывают путь к цели.

Коллективный Лев Толстой

Любое творчество – это диалог художника с миром. Он по одну сторону, все остальные – по другую. Одинокий художник перед холстом, композитор у рояля, писатель – перед листом бумаги или компьютером.

А в драме нас всегда много. В театре, может, и не так много – десяток-два. А в кино?! Это просто Вавилон! Посмотрите в конце любого фильма на длинную вереницу титров – это все одна команда. Вы не можете без нее шагу ступить.

Самый универсальный гений кино – Чаплин, он был продюсером, сценаристом, режиссером, звездой-актером, композитором, монтажером и наверняка еще кем-то. Как минимум известно, что он любил вечерами обучать молоденьких актрис,

то есть был большим педагогом. Но с ним на съемках работала команда – оператор, ассистенты, звукооператоры и многие другие.

Орсон Уэллс – другой универсал. У него не было денег на фильмы, он всю жизнь искал их. Однажды, подрабатывая лекциями, он приехал в провинциальный университет и обратился к полупустому залу: «Дамы и господа! Я известный кинорежиссер, театральный режиссер и радиорежиссер. Я писатель: пишу сценарии и пьесы; я актер – играю главные роли в кино и в театре. И я не понимаю, почему меня здесь так много, а вас так мало».

Чтобы собрать зрителей на фильм, нужны агенты и прокатчики, директора кинотеатров, хозяева телевидения, адвокаты… Если еще и их поминать в титрах, то для музыкального сопровождения вереницы имен понадобится песенка в три куплета.

Режиссеру вполне хватает его команды. Как ее воодушевить?

Я верю в позитивный опыт дружбы. Но в кино он, увы, не всегда является нормой. Слишком яркие личности связаны общим делом и слишком разные.

На одной премьере я увидел обычную, в общем, картину: режиссер и сценарист взялись за руки, подняли их вверх и, улыбаясь, во все стороны кланяются аплодирующим зрителям.

– Счастливые, – сказал я соседу. – У них все есть: талант, успех, дружба.

– Да? Сейчас пойдем на банкет, последи, сколько раз один из них подойдет к другому. Я точно знаю сколько. Могу поспорить.

– Сколько? – спросил я.

– Ни разу…

– Шутишь…

– Да. Один из них сказал мне о другом: «Говорят, что я его ненавижу. Какая чушь! Как можно ненавидеть человека, который заслуживает только одного –

презрения?! Я борюсь не с желанием его ударить. Нет! Нет! Я борюсь только с тошнотой. Единственное, что меня утешает, это то, что вырвет меня именно на него. Впрочем, он этого даже не заметит. Потому что сам состоит из рвоты… Все его идеи уже были кем-то однажды съедены и переварены». И так далее. А теперь еще раз посмотри на их улыбки.

Мрачная картина? Конечно. Кое-что я, признаюсь, преувеличил. Однако не слишком много.

Давным-давно я был студентом ВГИКа. К нам в гости приехал известный сценарист Андре Спаак. С ним работали знаменитые режиссеры, у него были успешные фильмы.

Он казался нам пришельцем из какого-то заоблачного мира, где блещут звезды и люди плавают в бассейнах успеха. Но сценарист был грустным, делился опытом неудач и в конце концов махнул рукой: «Ах, кино – это вообще такой вид сотрудничества, где каждый последующий стирает следы работы предыдущего». Память меня может подвести, но, по-моему, он процитировал слова своего друга Чезаре Дзаваттини. Если основоположник неореализма, священная корова итальянского кино, Чезаре Дзаваттини и преуспевающий европейский сценарист думают одно и то же, значит, для этого есть немалые основания.

Это негативное описание итога пути, где все участники относятся к фильму как к части своей личности, как к самовыражению. «Зачем ты изуродовал моего ребенка?!» – говорит один другому. И каждый уверен, что ребенок его.

Среди начинающих довольно часто возникает один стереотип властного творца – «гения», который хочет контролировать все до последней мелочи. Он проклинает бестолковых сотрудников, получает в спину угрюмые взгляды и, что

печальнее, инфаркты и нервные срывы. Иногда у них получается хорошее кино.

Но чаще, гораздо чаще великий итог возникает, когда множество счастливых людей могут честно поздравить друг друга на премьере и каждый имеет право сказать по крайней мере жене или подружке: «Это мой фильм!» Ну, режиссер-то, конечно, знает, что это его фильм.

Но это относится к профессиональному итогу. Бывает и другой. Как-то я снимал кино в Африке, в Уганде, и увидел такую картину: стадо обезьян налетело на мандариновое дерево. Обезьянки хватали мандарины, надкусывали и выбрасывали, хватали новые, надкусывали и выбрасывали. Им казалось, что следующий слаще. Через пару минут стая сорвалась и убежала. Под опустевшим деревом валялась куча надкусанных мандаринов. Это стадо напоминает мне действия безграмотного «гения» – оно так же деструктивно.

Дилетант хватается за все и ничего не может довести до ума.

Но есть в искусстве что-то, что, кажется, стоит за пределами грамотности. «Свежая кровь», интуиция нового поколения, убеждение, что ты можешь сказать новое слово. Это невозможно сделать без профессионального контроля за созданием фильма.

Проблему всех поколений режиссеров сформулировал Феллини:

«Режиссер – это Колумб на корабле. Он хочет открыть Америку, а команда хочет домой». Как увлечь матросов? Это большое дело.

Минимум вы должны знать, что контролируете только вы. Профессия – это и есть умение держать что-то под контролем. Не все, а главное. По этому поводу режиссер и писатель, умом которого я восхищаюсь, Дэвид Маммет сказал студентам в первой лекции:

1) Объяснить о чем эта сцена: что в центре конфликта.

2) Показать оператору, куда поставить камеру

3) Объяснить актерам, какие у них действия и что им грозит. После этого надо улыбаться.

После этого надо улыбаться.

Классно сказано.

Что надо знать актеру? Не много. Какие у него действия? Что ему грозит? Почему он должен делать это именно сейчас?

Определите действия актера, развивая ваш замысел сцены, но не контролируйте его эмоции. Эмоции – это актерская территория, его талант, его свобода. Дайте ему шанс играть. Помогайте актеру развивать его эмоции в действиях.

2. Покажите оператору точку съемки, скажите, что хотите получить – угрозу, счастье, холод, – и он сам осветит ее волшебным светом своего умения.

3. Все должны быть уверены: Колумб знает, как доплыть до Америки, поэтому улыбайтесь и воодушевляйте.

Но если вдуматься, то это совет, который легче дать, чем выполнить. Он нуждается в опыте ремесла.

Похожий совет, но честнее, дал молодым писателям Исаак Бабель: У писателя на полке должно стоять немного книг. Всего десять-пятнадцать. – Какие? – заорали молодые писатели. – О! Для этого надо прочесть тысячи книг.

Иначе говоря, никакие советы не исключат путь личного опыта.

Вернемся к Феллини. Вы на корабле, рука на штурвале, и вы улыбаетесь матросам. Этого мало. В фильме не только артисты, но и все сотрудники должны получить от вас роли. Что это значит?

Как-то в молодые годы я пригласил в фильм легендарного звукооператора. Он пришел, но ничего героического не совершает. И я говорю Ролану Быкову, который его порекомендовал: «Что это все говорят: Рабинович! Рабинович! Такой же потухший, как все». А Ролан отвечает:

«Саша, ты его зажег? Роль ему написал? Что ему играть в твоей команде?»

Пишите сотрудникам роли. Дайте им возможность раскрыть свои таланты. Каждый человек мечтает, чтобы его труд помог великому проекту.

Есть пример и покруче. Вадим Юсов – несомненно, лучший оператор целого поколения. Венецианский фестиваль наградил его призом за лучшую операторскую работу. У него множество других наград. Но знаете ли вы, что в молодости через шесть лет работы на «Мосфильме» его уволили со студии за бесперспективность и отсутствие способностей? В этот момент Андрей Тарковский позвал его, и талант Юсова взорвался ослепительным фейерверком в «Ивановом детстве» и «Андрее Рублеве». Малоспособные ремесленники «Мосфильма» не могли дать Юсову роль по его таланту. Он умирал в духоте бездарности. А Тарковский ставил невыполнимые задачи, и Юсов находил необыкновенные по ясности решения. Я начинал рядом с ними и уверен: без Юсова талант Тарковского имел бы другие масштабы.

Жан Вилар, французский реформатор театра, сказал: «В театре коллектив единомышленников может заменить гениальность».

Кино – искусство более авторитарное, чем театр, но тезис Вилара действует.

Запомним: в начале пути в вашей руке бьется шекспировское сердце истории. А в конце – огромный коллективный Лев Толстой, преодолев все бури, входит в порт «Премьера фильма».

Великие тени высказались. Напутствия получены. Теперь к делу.

Глава 2. Стратегия вовлечения

Аудитория и фильм

Попробуйте сесть на полтора часа перед стеной и, глядя на нее, концентрироваться на чем-то одном, важном для вас. Ничего не выйдет, вы довольно быстро начнете отвлекаться, скучать и чувствовать принуждение. Именно это и происходит на фильмах, которые вам неинтересны. Человеку не свойственно просто так войти в состояние длительной концентрации.

Но создателям фильма необходимо именно это. Аудитория должна погрузиться в фильм.

Дилетант полностью поглощен проблемой самовыражения. А профессионал думает о том, как овладеть вниманием зрителей. Если мы хотим вести аудиторию в нужном нам направлении, мы должны постоянно думать о ней. Полтора часа аудитория сидит в темном зале, и, если о ней не заботиться, внимание каждого зрителя будет вянуть. Вы потеряете зрителей.

Фильм должен сообщать нечто такое, что непрерывно повышает зрительский интерес, так, чтобы в финале он достиг максимума. Тогда зрители довольны.

История, которую мы рассказываем, должна обладать энергией, заряжаю щей аудиторию. В хорошо рассказанной истории энергия растет и передается зрителям.

Если повезет, в кульминации они забывают обо всем. В состоянии максимальной внутренней энергии зрители могут достигнуть вершины счастья, дарованного искусством, – катарсиса. Но мы не можем рассчитывать на везение, на интуицию. Нам необходимы расчет и структура энергии вовлечения.

Хорошо рассказанный фильм – это, помимо всего, еще и машина, производящая и излучающая в зал энергию, неслыханную энергию, заставляющую миллионы волноваться, плакать и смеяться. Стратегия профессионального рассказа в значительной степени – план, по которому растет эта энергия. Вы можете использовать эти знания с любой степенью свободы. Но если вы безграмотны, индустрия развлечений отвергнет вас с доброжелательным презрением, как это и происходит в настоящее время с российскими фильмами в мировом прокате: наших фильмов практически нет на широком мировом экране.

Между тем эта грамотность была свойственна российскому искусству, и не массовому, а самому элитарному. Романами Толстого и Достоевского зачитывался весь мир. На спектакли Чехова в первых постановках Станиславского московская молодежь неделями выстаивала в тысячных очередях. Попав в Америку, МХАТ не только ошеломил зрителей и профессионалов, но и заложил основы того, что обеспечило сегодняшнему американскому шоу-бизнесу господство во всем мире. Американцы этого не скрывают. Эти всем известные факты почему-то принято трактовать исключительно как магию высокого искусства. Да нет же! Толстой, Чехов и Станиславский были художники на рынке. Идеология контакта с аудиторией была естественной частью их художнической жизни. Они не представляли себе творчества без власти над аудиторией. Это традиция мировой культуры.

«Гамлет», помимо всех глубин философского осмысления сути бытия, еще и боевик с детективной интригой, убийствами, отравлениями и кучей трупов в финале. «Макбет» – не только трагический эпос, но и мистический триллер с призраками, ведьмами, духами и ожившей отрубленной головой. А «Воскресение» Льва Толстого – не только самая откровенная социальная критика общества, но и мелодрама о графе, соблазнителе невинной девицы. Потому что, как сказал Бернард Шоу, «мы выбираем не тот путь, который предлагает нам наименьшее сопротивление, а тот, который дает наибольшие преимущества».

Наибольшее преимущество драма имеет тогда, когда она максимально использует возможность пробудить эмоции зрителей. Зритель приходит к нам холодный, как собачий нос, загруженный проблемами. Мы должны вырубить его из его мира и погрузить в наш. Для этого нам надо возбудить в нем эмоции, поддерживать эмоции и развивать эмоции до максимальной степени.

Первый шаг

Любопытство – ворота любви

Когда-то в давние времена, еще до войны, на студии им. Горького снимали один из первых звуковых фильмов «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». По сюжету свинья должна была пробежать по длинному лабиринту коридоров в департаменте, выхватить из рук чиновника бумагу и съесть ее.

Задача казалась невыполнимой. Свинья не собака – как ее обучить трюкам? Естественно, позвали легендарного дрессировщика всяческой живности, в том числе свиней, – Дурова. Он заломил неслыханную сумму – кажется, 700 рублей. По тем временам что-то небывалое.

Директор фильма говорит:

– Это невозможно!

Режиссер кричит:

– Это для искусства! Для Гоголя!

Не закрывать же фильм… И директор обещал заплатить. Кроме того, Дуров потребовал пять свиней на дубли, два ящика варенья и ящик коньяка. После этого на два месяца удалился и просил не беспокоить.

За неделю до съемок директор поехал в цирк узнать, как идут дела. Дуров успокаивает: все будет в порядке. Коньяку надо бы добавить, тот, что дали, весь использован. Добавили еще ящик коньяка. Накануне съемок директор посылает администратора с машиной за свиньями. Но в загоне у Дурова только одна свинья.

– Где остальные?

Простодушный сторож говорит:

– Съели.

– А где коньяк?

– Выпили.

Директора трясет от страха – неужели съемка сорвется? Привезли на студию единственную свинью и поместили драгоценное животное в кабинете директора. От нее все теперь зависит.

В день съемки появляется Дуров. Никаких особых приспособлений у него нет – ни бичей, ни шестов с крючьями. Говорит:

– Покажите, где свинье бежать.

Режиссер объясняет:

– Вот наша декорация. Так будет выглядеть мизансцена: свинья выходит отсюда, идет по коридору, поворачивает, еще раз поворачивает, здесь стол чиновника. Отсюда она должна взять лист важной бумаги, съесть его и убежать обратно. Сколько дней вам необходимо для подготовки этой мизансцены?

– Дней? – удивляется Дуров. – Всё сразу снимем.

– Вам, наверное, лучше репетировать без света, чтобы животное привыкло к новой атмосфере? – спрашивает оператор.

– Нет, у меня все прорепетировано. Зажигайте свет, включайте киноаппарат. Свинья все сделает.

– А пробные съемки вам не нужны?

– Никаких проб. Все сделаем сразу.

Оператор устанавливает свет. Дуров со свиньей ждут. Все готово к съемке, группа напряглась, директор сосет валидол. Дуров достает из портфеля банку варенья и мажет вареньем пол, через метр-полтора, – весь будущий путь свиньи. Затем мажет вареньем нижний край важной бумаги и кладет ее на стол. После этого говорит:

– Мы готовы!

Свинья напряглась, ее пятачок дрожит и дергается. Она рвется из рук.

Режиссер командует:

– Мотор! Начали!

Дуров выпускает свинью. Она бежит по коридору, на ходу слизывая с пола варенье. Подбегает к столу, где чиновник держит в руках важную бумагу, хватает ее, съедает и бежит назад. Все снято.

– Еще дубль можно снять? – спрашивает режиссер.

– Хоть десять, – отвечает Дуров. – Пока свинья не наестся варенья.

И тут директора фильма прорвало:

– Вы обманщик! Вам не надо ни пяти свиней, ни коньяка! Я не буду платить бешеные деньги за такой простой трюк!

– До свиданья! – говорит Дуров. – Вы всё видели. Второй дубль снимайте сами – вот вам свинья, вот варенье.

И уходит. Свинья хрюкает. Люди растеряны. Режиссер кричит:

– Верните Дурова! Наверняка у него есть секрет! Не может быть, чтобы все так просто получилось!

Дурова возвращают. Извиняются. Платят полный гонорар. И он делает пять дублей – один в один.

Вовлечение зрителей в мир вашей истории имеет такое же простое решение. Весь путь мажьте для зрителей вареньем. И поросенок побежит, куда вы захотите. Вареньем является информация, удовлетворяющая любопытство. Ее надо разделить на маленькие порции – и в путь. Некоторые интеллектуалы будут шокированы этой грубой шуткой. Почитайте Зигмунда Фрейда или Карла Густава Юнга. Там, где они говорят о вознаграждении, которое должен получить зритель и читатель за свои эмоциональные усилия.

Нам надо так же разделить всю информацию, которой мы владеем, на маленькие кусочки. 1 бит = 1 капля информации, возбуждающая действие.

На поверхностном уровне это несложно. Самая глупая телевизионная передача, где надо угадать слово по буквам, приковывает внимание миллионов. Почему? Человек любопытен. У него есть чувство симметрии – он хочет знать отгадку всем загадкам.

Любопытство – это первый уровень заинтересованности. Кто убил эту респектабельную даму? Почему ее дворецкий дергается и потеет на допросе в полиции? Что в это время делала ее очаровательная племянница со своим дружком в спальне на чердаке? Почему не лаяла собака?

Фильм задает аудитории вопросы, мы по капле цедим ответы. В каждом ответе содержится новый вопрос. И так, контролируя информацию, мы можем поддерживать внимание зрителей. Вопрос – ответ, вопрос – ответ… Аудитории нравится из кусочков информации составлять цельную картину.

Любопытство заставляет всех нас искать, как открыть что-то закрытое. Есть несложные правила, как разжигать зрительский интерес, рассказывая историю.

1. Выдавайте информацию маленькими порциями.

2. Каждый раз сообщайте меньше, чем хочет узнать аудитория. Пока вы контролируете информацию, вы хозяин положения.

3. Самые лакомые кусочки информации утаивайте до самого конца.

4. Ничего не сообщайте просто так, заставьте персонажей побороться за каждую каплю информации. Чем больше труда будет вложено в поиск информации, тем ценнее она для аудитории.

В фильме «Эпидемия» полное уничтожение грозит городу, охваченному эпидемией. Сам президент США отдал распоряжение сбросить на город атомную бомбу, чтобы предотвратить развитие эпидемии на всю страну. Но в этот момент ученые догадались, что где-то неподалеку находится кто-то, какое-то животное, кровь которого является вакциной. Ученые ищут спасения.

Первый шаг. Полковник Даниэлс (его играет Дастин Хоффман) обманом овладевает вертолетом. Под угрозой убийства он вылетает в Сан-Франциско.

Там он, также с трудом, находит в списках кораблей, разгружавшихся в порту, один, не прошедший должного контроля. Корабль уже снова в море.

Даниэлс узнает, где он находится в данный момент, и летит к кораблю. На море туман. Найти корабль трудно. Но Даниэлс находит корабль и с риском для жизни прыгает на палубу с вертолета.

На корабле, преодолевая трудности, он находит фотографию обезьянки, проникшей в Америку без карантинного контроля.

Обратите внимание – весь процесс получения информации разделен на мельчайшие частицы-биты. И каждая часть достается герою с большим трудом. Чего авторы добиваются этим? Того, что зрители внедряются в историю, они хотят узнать, как все это повернется. Этот процесс идет с нарастающим драматизмом.

Даниэлс с оружием в руках врывается на телевидение и требует, чтобы ему немедленно дали эфир. Он показывает на экране фотографию обезьянки. Люди, которые ее видели, узнают животное.

Теперь обезьянку надо извлечь из леса. Это предлагает нам новые трудности. А тем временем враги хотят уничтожить Даниэлса.

Когда он наконец добыл обезьянку и везет ее в лабораторию на маленьком вертолете, за ним гонятся два огромных военных вертолета.

Смотрите:

– эпизоды в лаборатории,

– на военной базе,

– в вертолете,

– в офисе морского управления,

– в тумане над морем,

– на корабле,

– на телевидении,

– в лесу,

– в горах, где идет охота на вертолет Даниэлса.

Всё только для того, чтобы найти и доставить обезьянку в лабораторию.

Информация каждого эпизода лаконична, визуальна, получена с трудом, через конфликт и опасности. Все это до предела распаляет наше любопытство.

В подаче информации самыми важными моментами являются поворотные пункты, когда глоток новой информации поворачивает всю историю в неожиданное новое русло. Такие повороты определяют класс истории. Чем повороты необычнее, тем увлекательнее истории.

То, что приключенческие ленты играют в секреты с информацией, неудивительно. Но серьезные фильмы, скажете вы, не унижаются до маленьких тайн и спекулятивных задержек. Вы так думаете?

Герой Джека Николсона – Мак Мерфи в «Кукушке» – попадает в психиатрическую тюремную больницу. За полчаса фильма проходит месяц реального времени. Казалось бы, Мак Мерфи должен узнать о больнице в сто раз больше нас. Ничего подобного. Почему? Потому что режиссер хочет, чтобы зрители, узнавая новое по капле, напрягли все свое внимание. Мак Мерфи неожиданно узнает, что он является вечным пленником больницы: срок принудительного лечения в ней неограничен. Значит, прощай свобода? Это ошеломляющее известие он получает за неделю до окончания своего тюремного срока. Режиссер выжимает из информации максимум эмоций. В плохом рассказе авторы поторопились бы сообщить эту важную новость. Но умелый рассказчик приберегает лакомые кусочки, чтобы с их помощью резко повернуть историю.

Второй шаг – сопереживание и симпатия

Гамлет – это я

Следующий, более глубокий уровень эмоциональной вовлеченности в драматическую историю – сопереживание. Оно вырастает из любопытства.

Оно возникает у аудитории, когда персонажи близки и понятны ей, когда зрители имеют общие моральные ценности с персонажами. Сопереживание порождает идентификацию. Мы как бы живем и действуем вместе с героем, переживаем вместе с ним, его проблемы становятся нам близки и понятны, мы желаем ему победы над противником.

Этот уровень как бы яснее ясного. Но нелишне заметить, что идентификация происходит в значительной степени на подсознательном уровне. Коллективное бессознательное нашего «я» побуждает нас испытывать сочувствие и заботу о персонажах, которые понятны и близки нам, имеют общие с нами моральные ценности.

На эту тему написаны блестящие психологические труды, например немецким ученым Карлом Юнгом. Но и без философии ясно: чем понятнее персонаж, тем понятнее его тревоги и проблемы. В числе твердых правил «хорошо рассказанной истории» есть такое: сперва покажи привлекательные качества героя, помоги зрителю полюбить его или испытать сочувствие, а уже потом обрати внимание зрителей на его недостатки.

Третий шаг – идентификация, эмпатия

Вы показали редактору сценарий. Он его похвалил, а в конце сказал: «Но я не чувствую возможности идентифицировать себя с героиней…» Забудьте о комплиментах – ваш сценарий зарублен на корню. Разве что у вас есть в запасе другая героиня. Редактор знает: идентификация – это главный козырь истории,

потому что она определяет, получат ли эмоции зрителей шанс к развитию или все застынет на точке простого любопытства.

Что может быть дальше от нас, чем проблемы средневекового юноши, да еще и принца? Вернулся из-за границы, прервал курс учебы, так как отец помер. Нам бы его заботы… И вдруг оказывается, что отец не помер, а убит. Не кем-нибудь, а дядей. А мать спит с убийцей в одной постели. Друзья предают, невеста с ума сходит, не может решить, любить ей принца или предать… тень отца говорит принцу – отомсти за меня. А принц хочет решить эту проблему по-новому – собрав улики, выяснив вину. О, как ему не хочется брать в руки меч мести! Но мир погряз в предательстве и зле. Кто-то должен выступить на стороне света и добра.

– Если не я, то кто же?! – говорим мы вместе с Гамлетом. Что сделает этот парень? То, что нас интересует, не исчерпывается любопытством. Мы на его стороне. Вокруг нас похожие проблемы. Столетия прошли, а воздух не очистился от лжи, предательства, крови. Мы сопереживаем Гамлету, и наша жизнь становится богаче на несколько столетий культурного контакта.

Общие базовые ценности

Есть безошибочный способ возбудить наше сочувствие к персонажу: поставить его в драматическую ситуацию. На человека обрушиваются беды, которые сильнее, чем возможности его характера, – мы автоматически сопереживаем ему. Это происходит помимо нашей воли. Так запрограммирован наш организм: если кто-то в стрессе, в нашем мозгу возникают биотоки аналогичного стресса. Это научно доказанный факт. Теперь пойдем дальше – от сопереживания и идентификации к саспенсу.

Саспенс – это момент, в котором вовлечение в фильм аудитории проявляется наиболее полно.

Саспенс — это чисто английское слово. Знатоки языка говорят, что «напряжение» – это неточный и неполный перевод. Точнее оно означает «напряженное невыносимое ожидание».

Саспенс возникает, когда опасность угрожает персонажу, которому аудитория сопереживает. Когда смерть грозит хорошему парню, которого мы полюбили. Сколько же этого саспенса содержится в хорошем фильме? Сегодня 95 % фильмов текущего репертуара – это саспенс, чистый саспенс, и ничего, кроме саспенса. Саспенс подчинил себе все прочие элементы киноязыка.

Так что неплохо бы разобраться в этом инициаторе энергии фильма. Тем более что для русской литературной и кинематографической традиции он до недавнего времени был неорганичен.

Саспенс – это реакция аудитории на то, что происходит здесь и сейчас. Он возникает, если у аудитории и персонажа есть моральная общность, если у зрителей и характера один и тот же эмоциональный заряд (он боится, и я боюсь за него; он хочет найти убийцу, и я хочу, чтобы убийцу нашли). Если аудитория заботится о герое – чтобы он не погиб, не потерпел поражения, – возникает саспенс.

Саспенс – это эмоциональная реакция, это волнение, тревога, беспокойство, отчаяние, страх… В то же время любопытство, то есть категория интеллектуальная, толкает вас узнать, что же произойдет с героем в следующую секунду. И вы внедряетесь в историю и интеллектом, и эмоциями с наибольшей полнотой.

Итак:

1-й шаг – любопытство.

2-й шаг – сопереживание, симпатия.

3-й шаг – идентификация, эмпатия и саспенс.

Вы разделяете базовые ценности жизни героя. Поэтому переживаете за него полнее всего.

Саспенс – это что-то вроде экзамена, который выдерживают перед зрителями конструктивные элементы структуры. Если драматическая ситуация хороша, она порождает саспенс. Если драматическая перипетия развита правильно – вы

получите все, что хотели, плюс саспенс в развитии. Если событие правильно вскрыло конфликт, саспенс будет расти вместе с угрозой герою и неожиданными поворотами действия.

Режиссер, который ввел в обиход термин «саспенс», – Альфред Хичкок. Он назвал саспенсом «самое интенсивное представление о драматической ситуации, которое только возможно». Хичкок рассказывал, что, когда он начинал снимать фильмы, будучи еще неизвестным режиссером, он подумал: «Как бы сделать так, чтобы все звезды захотели сниматься в моих фильмах? Надо соблазнить их историей, в которой есть что-то таинственное и беспокойное, надо пробудить в них чувства». Вот это и приводит историю к саспенсу.

Хичкок как-то сказал французскому режиссеру Трюффо:

– Когда я сочиняю истории, меня больше всего волнуют не характеры, а лестницы, которые скрипят.

– Что это такое? – спросил Трюффо.

– Лестницы, которые скрипят и могут обрушиться под героем. Я называю это «саспенс».

Герой куда-то идет, а мы знаем, что лестница под ним подпилена злодеем и может рухнуть в любой миг. То есть мы знаем больше, чем герой, и волнуемся за него. Догадается ли он? Успеет ли пройти опасный путь? Это самый активный саспенс.

Сестра убитой девушки тайно проникает в дом, где произошло убийство. Она не знает, что убийца прячется в доме и сейчас. А мы знаем. Это ситуация из «Психо». Саспенс.

А что, до Хичкока никто не знал о саспенсе? Быть не может. Шекспир про искусство драмы знал все и использовал все, и, конечно же, саспенс. И именно там, где ему полагается быть, – в момент наибольшего напряжения.

Ромео, узнав о смерти Джульетты, мчится к ее гробу. Он не знает, что Джульетта только кажется умершей. А мы знаем это и полны отчаяния и

сочувствия к Ромео, когда он умирает рядом с любимой за миг до ее пробуждения.

Первое впечатление о саспенсе я получил ребенком в детском театре. Заинька в виде полногрудой травести прыгал по сцене и говорил:

– Какой прекрасный домик! В нем я спрячусь от лисицы. Там она меня не съест!

Заяц не видит, что лисица уже взгромоздилась на крышу и злорадно клацает зубами. А зрители в зале видят и переживают. Они за зайца, в моральном единстве с ним. Девочка из первого ряда, приставив ладошку ко рту, подсказывает зайцу:

– Зайчик, не ходи в дом. На крыше прячется лисичка!

Но зайчик не слышит. Он прыгает по сцене и поет песенку о том, какой прекрасный домик он нашел в лесу. Тогда ряда с пятого пара мальчишек уже погромче предупреждают:

– Эй, заяц! Посмотри наверх! На крышу!

Но зайчик не слышит. Сейчас он зайдет в дом, уже взялся за ручку двери. И тогда рядом со мной с места вскакивает веснушчатый паренек лет восьми, с зубами через два на третий, и орет на весь зал:

– Эй, косой, падла, канай! Лиса на крыше!!

Вот это и есть саспенс. Герой в опасности. Мы знаем больше, чем он, и волнуемся за него. Это открытый саспенс.

Но есть также закрытый саспенс. Мы знаем, что опасность существует, но не знаем, где она прячется, и герой не знает. Он должен добраться до цели, но сможет ли победить врагов?

Это, к примеру, и есть саспенс футбола. Мы хотим, чтобы благородная и любимая команда хороших парней, за которую мы болеем, выиграла чемпионат. А ей мешают негодяи из враждебной команды, где собрались плохие парни. Сколько крови пролито, сколько драк и увечий! Всё потому, что саспенс приводит зрителей в состояние крайнего возбуждения. Он – невероятный генератор энергии зрителей.

Майкл Корлеоне в одиночку отправился во вражеский лагерь, чтобы наказать убийц своего отца. Мы знаем, что в туалете ресторана спрятан пистолет, которым он должен воспользоваться. А убийцы не знают. Как повернутся события?

Майкл Корлеоне нашел пистолет, спрятанный за бачком унитаза. Сейчас он выстрелит в убийц. Они что-то говорят ему, он отвечает, в последний раз убеждается в том, что, только убив врагов, спасет жизнь отца. Но нас волнуют не слова, а футбол этой сцены. Как забьет Майкл свои два мяча в головы врагов? Мы вместе с Майклом идем путем опасности, угрозы и полной непредсказуемости. Никто не может предположить, что произойдет в следующий миг. Угроза действует здесь и сейчас. Враги сильнее, чем герой. Но он должен победить! Мы так этого хотим! Это саспенс.

Немного раньше безоружный Майкл навестил раненого отца в больнице и обнаружил, что отец беззащитен, охрана снята. Вот-вот к нему придут убийцы. Майкл поднимает воротник пальто, засовывает руки в карманы: он выглядит как вооруженный охранник. Только мы знаем, что он беззащитен и безоружен. Враги

этого не знают. Как он выпутается из этой ситуации? В такие моменты фильм схватывает нас и буквально втаскивает в экран. Мы там, в теле горячо любимого Майкла, мы болеем за него, как за себя. И все это с нами делает саспенс.

Тайные любовники счастливы в объятиях друг друга. Они не знают, что муж героини прервал свою отлучку, он близок… он рядом… вставляет ключ в дверь. Ситуация из анекдота? Нет, нам не до смеха, мы напряглись. Это саспенс. Он бросает героиню и нас от счастья к отчаянию.

Герой во вражеском офисе ищет важные документы. А охранник в это время осматривает помещение. Саспенс выявляется в действиях.

Красная Шапочка идет по лесу к бабушке. А волк из-за елок следит за ней, клацая зубами, – саспенс. Глаза детей горят от возбуждения. Бабушка в чепце под одеялом встречает Красную Шапочку. Она не знает, что это не бабушка, а волк. А дети знают и дрожат от страха и желания узнать, что будет дальше. Это саспенс.

Легендарный успех «17 мгновений весны» сделал саспенс – герой все время в центре опасности, невероятно превосходящей его силы. Мы верим в него, любим его, боимся за него. Чем сильнее враг, тем сильнее саспенс.

Саспенс – это угроза, когда преследователь дышит в спину, – один неверный шаг, и ты погиб. Угроза по телефону из другого города для зрителя несет гораздо меньший заряд саспенса. Смерч на горизонте – любопытно, не больше. Если же смерч срывает крышу дома героя, вы получаете хороший саспенс.

Какие условия помогают развить саспенс, когда герои борются с антагонистами:

1. Неуверенность в ближайшем будущем.

2. Враг сильнее.

3. Риск и опасность в развитии. Опасность растет, и риск растет.

4. Отвага против страха. Герой не супермен. Ему страшно, но он бьется с врагом за победу, преодолевая страх.

5. Надежда против страха – зрители надеются на победу героя и боятся его поражения.

6. Вдох – выдох. Напряжение чередуется с расслаблением. Саспенс дышит, и зрители не устают от перегрузок.

Чем меньше шансов на спасение, тем больше саспенс. Саспенс – регулируемый фактор.

Вы поморщитесь: ах, как примитивно! Нет! Саспенс – это нечто, что находится в самом сердце поэтики кино. Все правила и условности киноязыка действуют в нем с предельной убедительностью.

Волшебное время Эйзенштейна

Саспенс сжимает или растягивает время по нашему желанию. Хичкок предупреждает: в ключевой момент саспенса время должно быть растянуто. Каждая секунда может длиться хоть в десять раз дольше. Это помогает эмоциональному вовлечению зрителей.

Как это происходит? Мы растягиваем время в монтаже, показывая один и тот же миг с разных точек зрения. У Хичкока такие сцены есть почти в каждом фильме.

Но впервые мы увидели это не у Хичкока. Это показал Эйзенштейн в знаменитой сцене «расстрел на одесской лестнице» в фильме «Броненосец «Потемкин». Там

время нескольких мгновений было растянуто в 5–6 минут за счет того, что расстрел был показан одновременно с разных точек зрения. Кроме того, там было задействовано и условное пространство. Реальная лестница в 10–12 раз короче, чем ее образ на экране.

Значит, не только индустрия развлечений использует агрессивные элементы киноязыка. На самом деле нет такого рубежа, как граница между искусством и развлечением.

Условное, растянутое время я много раз использовал в фильме «Экипаж». Например, в эпизоде землетрясения, когда самолет мчится по охваченной огнем полосе. На экране в монтаже она выглядит раз в 10 длиннее, чем ей полагается быть по технологической правде. Никто не замечает, что самолет катится километров двадцать по дороге, охваченной огнем, взрывами, наводнением и всем, что может прийти в воспаленную голову режиссера, впервые дорвавшегося до катастрофы на экране. Мне говорили: остановись, это противоречит здравому смыслу, ты тратишь дни, снимая кадры, которые все равно окажутся в корзине. «Одесская лестница» длиннее, думал я, и не ошибся: всё до последнего кадра вошло в окончательный монтаж.

Но удивительнее в этом смысле другой эпизод, когда лавина горящей нефти катится с горы на лётное поле. Судя по тому, что эпизод длится 5–6 минут, эта гора, как нетрудно сообразить, должна быть высотой километров в 10–15. Но это никому не приходит в голову. Не говоря уже о такой очевидной вещи, что нефть не может катиться с высокой горы, потому что ее добывают со дна древних морей.

Если бы я снимал обычную драматическую сцену, наверняка какой-нибудь консультант сказал бы: «А почему ваши нефтехранилища расположены так высоко?» Но благодаря саспенсу мчащийся с горы огонь выглядит как жестокий убийца и враг, грозящий смертью героям. Зрители волнуются, они хотят, чтобы герои победили или спаслись. Прочее неважно.

Герой в саспенсе действует по «принципу охоты». Он догоняет или убегает. Если догоняет, у него, как у борзой, работает одна извилина – догнать. Если убегает, действует другая, но тоже одинокая извилина – спастись от волка.

«Принцип охоты» – великий стереотип индустрии развлечений. В «Терминаторе-1» 19 ключевых сцен сделаны по принципу охоты. И это не надоедает и никогда не надоест. Тысячи и тысячи охот мы посмотрели и еще столько же посмотрим. А кто родоначальник? Хичкок? Как бы не так! Шекспир использовал идею задолго до него.

Помните «Мышеловку»? Охоту на короля, которую придумал Гамлет, чтобы вытащить наружу его тайну: признание в убийстве короля – отца Гамлета. Самая мощная сцена пьесы, самая масштабная. Кто-кто, а Шекспир знал силу лаконизма. Но он знал также и силу саспенса, хотя этого термина еще не существовало.

Саспенс или удивление

Обычно в напряженной сцене режиссер выбирает, как подать зрителю информацию – с помощью удивления или используя саспенс.

Например, двое разговаривают, а под столом тикает бомба с часовым механизмом. Чтобы удивить зрителя, режиссер утаивает информацию о бомбе. Двое строят планы счастливой жизни, и вдруг взрыв разметал их. Никто, в том числе и зрители, этого не предполагал. И мы в изумлении. Но это только один миг эмоций.

А если мы знаем заранее, что под столом бомба? Герои ничего этого не знают, они ужинают, сейчас потанцуют, потом поднимутся в номер.

Они думают, что их ждет ночь любви. Но мы-то знаем больше их: им остались считаные минуты. Механизм тикает, и мы волнуемся все больше и больше. Это саспенс. Он действует круче, но он противоположен удивлению, так как мы знаем больше персонажей.

Самого большого эффекта режиссеры добиваются, комбинируя саспенс и удивление.

Я помню первый просмотр фильма «Челюсти», очень давно, еще в семидесятые годы. Охотники под водой искали гигантскую акулу. Она разворотила железную клетку, в которой находился охотник на акул. Сам охотник исчез. Его друзья внимательно вглядываются в пугающую мглу. И вдруг на нас выкатывается откушенная голова. Все женщины в зале дружно завизжали от страха.

Саспенс требует, чтобы была создана атмосфера тревоги, и сам помогает создать эту атмосферу. Зрители обожают эти моменты. «Смешить, пугать и вызывать слезы сострадания – это кино делает лучше всего», – сказал великий мастер саспенса Спилберг.

Если верить Хичкоку, то саспенс отличает пренебрежение к достоверности рассказа. Важно только эмоциональное вовлечение зрителей в действие. Будешь тратить время на аргументацию достоверности в рассказе, могут появиться эмоциональные дыры. Гораздо важнее для зрителей эмоциональная цельность, неуклонное возрастание волнения. Саспенс должен заряжать зрителя энергией – это главное.

Хичкок говорил об этом примерно так: «Смешно требовать от истории достоверности. Кусок жизни – это то, что вы можете получить задаром перед входом в кинотеатр. А драма – это жизнь, из которой вырезано все скучное. Единственная задача, которую вы ставите камере, – это максимальная сила воздействия кадра. Все должно быть принесено в жертву действию. История должна быть невероятная, драматичная и человечная». Разумеется, эти высказывания нужно понимать в рамках поэтики кино. Поведение актеров в каждый миг безусловно правдиво. Среда, которая окружает действие, безусловно правдива. А время и пространство условны. Они собираются киномонтажом в реальность художественного произведения.

Хичкок прекрасно умел выявить силу кинокамеры в саспенсе, потому что именно логика камеры ведет историю, когда на экране саспенс.

Принято думать, что саспенс – это инструмент фильмов насилия и агрессии. А как быть с «Крестным отцом»? Или с «Терминатором-1»? Этот фильм – легенда о том, как современная Дева Мария зачала нового спасителя человечества. Современный миф, изложенный в жанре фантастического триллера. Я думаю, что из таких фильмов будет состоять мифология XX века.

Хотите знать про самый первый саспенс? Для этого надо вспомнить древнегреческую трагедию «Эдип». В начале Эдип хочет спасти город от чумы. Но, собирая информацию, он выясняет, что он сам и есть виновник эпидемии, так как убил своего отца и женился на собственной матери, ничего не зная о злом роке, который его на это обрек. Теперь расслабьтесь и получайте удовольствие. Довольно круто даже для сегодняшних фильмов.

Так что угощайтесь без стеснения. Этому агрессивному элементу драмы по меньшей мере две с половиной тысячи лет. Он вынут из сердца драмы – древнегреческой трагедии.

Часть вторая

Структурные элементы энергии фильма

Глава 3. Драматическая ситуация

Выбирайся из безвыходных положений

Литература разбирает бесконечно разнообразные проявления человеческой активности: мечтает, созерцает, строит планы, ощущает тончайшие ароматы

жизни, пересекает в воображении тысячелетия и необъятные пространства.

Из всех видов активности человека драму в первую очередь интересует то, что происходит здесь и сейчас в драматической ситуации.

Конец ознакомительного фрагмента.

Купить: https://tellnovel.com/aleksandr-mitta/kino-mezhdu-adom-i-raem-kupit

надано
Прочитайте цю книгу цілком, купивши повну легальну версію: Купити