

Уроки Скорсезе

Бастер Ллойд



Мартин Скорсезе

Один из лучших кинорежиссеров современности, который снял не один замечательный фильм, перешедший в разряд киноклассики. Столь маститый мастер знает, как снимать настоящее кино. Тем ценнее его пятчасовой видеокурс о кинопроизводстве. Ознакомившись с ним, автор решил сделать краткий обзор, заострив внимание на мнении мэтра о постановочной части.

Локации

Не доверяйте фото- и видеоматериалам, а лично осматривайте будущие места съемки. При этом очень важно пробыть там весь день, чтобы понять, как меняется освещение. Трудности наступают, когда предстоит снимать в разных местах. Например, «Эпоху невинности» Скорсезе снимал в нескольких американских городах – Филадельфии, Нью-Йорке и Бостоне. При этом художнику-постановщику картины Данте Феррети предстояло воссоздать Нью-Йорк 1870-х. В «Таксисте» режиссер использовал многоквартирный дом в качестве места съемки сразу нескольких разных сцен. Поскольку здание было предна-

значено под снос, съемочной группе разрешили разобрать потолок для прокладки рельс для финальной сцены с кадром с верхней точки. Подготовка заняла три месяца, а вот на саму съемку у команды в итоге оказалось всего 20 мин.

Таким образом, несмотря на ограничения и препятствия, всегда можно найти интересное решение. Какими бы безумными ни казались предложения по местам съемки, Скорсезе призывает не отбрасывать их сразу. Ему очень нравится высказывание Хичкока, адресованное Трюффо: «Имеет значение только то, как это будет выглядеть на экране».

Художественное оформление

Работа художника-постановщика строится вокруг истории и стиля фильма. Существуют разные подходы. Снимая фильм «Бешеный бык», действие которого происходит в 1940...50 годы, Мартин делал пробы на черно-белую пленку. Он снимал интерьеры и актеров в костю-

мах, чтобы убедиться, что они смотрятся правдоподобно. Работая над «Славными парнями», Скорсезе стремился реалистично передать время и место. Что касается «Казино», то мастер постарался передать дух Лас-Вегаса 1970-х через кадр формата 2,35 вместо 1,85. Это придало изображению эпичности. Режиссер попытался произвести впечатление с первых кадров, начав свой фильм со взрыва и с крутых титров Сола Басса. Тема казино отображалась через декорации или художественное оформление.

На изобразительный ряд ленты «Банды Нью-Йорка» большое влияние оказали картины Пазолини и Феллини. Скорсезе всегда восхищался работами итальянских режиссеров, высоко оценивая их фантазию и высокое качество при ограниченном бюджете. Фильмы вроде «Медеи» открыли ему другой мир.

Костюмы

Режиссеру нужен тот, кто сумеет выразить характер через костюм. Скорсезе отмечает великого итальянского театрального и кинорежиссера Лукино Висконти как одного из режиссеров, стремившихся к максимальной точности в деталях. Он требовал, чтобы даже нательное белье, которого не видно в кадре, соответствовало духу истории.

Вспоминает Скорсезе и Винсента Миннелли, который во время работы над фильмом «Мадам Бовари» намеренно выбрал костюмы 70 годов XIX столетия, а не 40-х, как в романе, поскольку костюмы 70-х смотрелись интереснее и элегантнее. Снимая «Эпоху невинности», Мартин добивался естественности костюмов, их поношенности. Он не хотел, чтобы они смотрелись именно как костюмы, а не привычная одежда, в особенности у статистов.

В «Бандах Нью-Йорка» дали волю фантазии. В случае со «Злыми улицами» и «Таксистом» костюмы должны были отражать суть героев и не выглядеть театрально. Художнику по



Кадр из фильма «Славные парни»



На съемках фильма «Банды Нью-Йорка», рядом актер Леонардо ДиКаприо

костюмам нужно было понимать героев и знать, какие цвета им нравятся, в какие магазины они ходят и т.д. Разумеется, выбор цветовых решений одежды героев должен сочетаться с цветовой палитрой фильма в целом.

А бывает и так, что образ героя долго не складывается. Так костюм для Папкина – протагониста «Короля комедии» – просто нашли в универмаге, в окрестностях которого должны были проходить съемки: Скорсезе увидел костюм на манекене в витрине.

Работа с оператором-постановщиком

Как считает Скорсезе, если вы не эксперт в операторском мастерстве, не тушуйтесь. Все это поправимо и изучаемо. Режиссер призывает проявлять смелость и страсть во время формирования видения будущего фильма.

К освещению же в кадре он питает особую слабость и связывает ее с собственным детством, которое провел на Элизабет Стрит. На этой улице единственным ориентиром было солнце. Ночью фонари почти не светили.

Но по-настоящему большую роль в формировании его вкуса сыграли независимые американские кинематографисты, например, Джон Кассаветис и Ширли Кларк, любившие снимать при естественном свете, отталкиваясь от опыта французов «новой волны».

Также Скорсезе отмечает, что один из операторов-постановщиков, оказавших на него влияние, это Фредди Френсис, снимавший «Мыс страха». В фильме «Невиновные» есть сцена с героиней Деборой Керр, идущей через комнаты викторианского особняка. При этом даже на общем плане глубина резкости максимальна и фокус четкий на всех объектах. Мартин спросил Френсиса, как тому удалось добиться такого эффекта? Постановщик ответил, что снимал с наименьшим из

возможных значений диафрагмы – f/11, а это требовало очень много света. Тогда Скорсезе понял, почему площадки старых голливудских фильмов просто заливали светом.

Френсис также показал Мартину, насколько даже малейшее кадрирование может дать существенный эффект. Например, в «Мысе страха» есть кадр с героем Ника Нолти, смотрящим на Джессику Ланж через окно в тот момент, когда ее терроризирует Роберт Де Ниро. Мартин и Френсис выровняли кадр с учетом линии глаз Нолти, но Скорсезе не устроил результат. Тогда Френсис предложил показать только один глаз актера, что полностью изменило настроение кадра, добавив ему загадочности.

Монтаж

Монтажная – это место, где рождается кино. Скорсезе отмечает, что люди, когда рассуждают об изображении, в действительности говорят об эпизоде, секвенции. Монтаж изображений создает иллюзию непрерывного действия, рассказа истории. Поскольку Скорсезе получил кинематографическое образование, у него были навыки монтажера, и свои студенческие короткометражки он монтировал сам. Когда же пришло время работать со студийными проектами, он постарался найти режиссера монтажа, которому можно доверять.

Создавая фильмы «Алиса здесь больше не живет» и «Таксист», Скорсезе искал такого монтажера, который бы позволил ему указывать, где и какую склейку делать. Таким человеком оказалась Мария Лукас – жена Джорджа Лукаса. Но для «Бешеного быка» он нанял уже более опытного человека, которому могли доверять и инвесторы. Им стала Тельма Шунмейкер.



Кадр из картины «Бешеный бык»

Монтаж тесно связан с экспериментом. Скорсезе считает, что не существует какого-то четко регламентированного процесса. С Шунмейкер они отбирают дубли и возятся до поздней ночи. При этом нередко на следующий день все приходится перемонтировать заново. Бывает так, что режиссер использует материал, который изначально не планировал. Все это часть процесса монтажа.

Ритм картины задается в основном с помощью монтажа, заняться которым можно и на площадке. Так поступал Дэвид Лин, заставлявший актеров произносить реплики быстрее и делать меньше паузы между словами.

Скорсезе отмечает, что следует научиться вырезать любимые эпизоды, если этого требует картина. В качестве примера он приводит свой фильм «После работы». В первоначальном монтаже было много забавных сцен, но хронометраж составлял более 2,5 часов, что замедляло повествование. Пришлось от многого избавиться. Также следует понимать, что сцена одного и того же хронометража на бумаге и на экране воспринимается по-разному.

SFERAVIDEO

Авторизованный поставщик комплексных решений для кинематографа и ТВ
Системная интеграция
Все виды сервисной поддержки

Цвет

Когда фильм создается в цвете, то и его экспликация должна быть цветной. Цвет всегда что-то означает. По мере взросления Скорсезе становился свидетелем изменений в кино, связанных с цветом. По его мнению, картины нынешней цветовой палитры уступают по яркости и насыщенности фильмам прошлых лет, сделанных в Technicolor.

Скорсезе с ностальгией вспоминает классические фильмы, в том числе «Портрет Дориана Грея», «Портрет Дженни» и «Волшебник страны Оз», в которых цвет играл важную роль. Упоминает он и Освальда Морриса на пару с Джоном Хьюстоном, убравших насыщенность в «Моби Дике». Видеоряд этой картины оказал влияние на изображение «Таксиста».

Работая над «Авиатором», Скорсезе решил сделать так, чтобы цвет стал отражением эпохи, которую он иллюстрировал. События фильма начинаются в конце 1920 – начале 1930 годов, когда двухцветный Technicolor был стандартом, поэтому художник по костюмам Сэнди Пауэлл должна была творить с учетом данной технологии. По ходу развития сюжета Technicolor становится трехцветным, а в заключительной части и вовсе обретает холодные оттенки. Собственно, взявшись за «Авиатор» режиссер не в последнюю очередь захотел из-за возможности показать эволюцию цвета. Все это делалось на этапе DI. Нынешние возможности обработки позволяют осуществлять любые манипуляции с цветом, но Скорсезе предостерегает, чтобы технические фокусы не увели в сторону от замысла.

Черно-белое

Мастер признается, что иногда скучает по черно-белому кино, для которого характерны особый стиль и цвет, черпаемые из игры света и тени. Также режиссер подмечает, что за последние 10...15 лет экраны наводнили фильмы с нейтральными цветами, которые ничего не означают. Ему кажется, что фильмы с нейтральной палитрой сейчас занимают место черно-белого кино, но при этом новым фильмам не достает их стиля и значения. К тому же черно-белая палитра достигается цифровым, а не аналоговым способом, что не одно и то же. Скорсезе ни в коем случае не отговаривает делать черно-белое кино. Он лишь предостерегает от претенциозности. Отсутствие цвета должно быть оправданным.

У Скорсезе есть фильм, снятый в черно-белой стилистике – «Бешеный бык», конечно же. Вместе с оператором они просматривали одну из тестовых съемок с героем Де Ниро. Им обоим не понравился красный цвет боксерских перчаток. Помимо этого, оператор напомнил Скорсезе о неубедительности красного цвета в одной из кровавых сцен «Таксиста», когда им пришлось убирать его насыщенность. Так было



Кадр из фильма «Отступники»

принято решение делать кино в черно-белом варианте, поскольку боксерские сцены предполагалось также делать кровавыми. Разумеется, потребовалось разрешение студии, и оно было поручено. Мартин убедил руководство, что «Бешеный бык» в черно-белой стилистике будет выгодно отличаться от четырех других картин студии, снятых в цвете.

Саунд-дизайн

Саунд-дизайн должен произрастать из видения фильма. Режиссер может совмещать свое видение с видением специалистов, но при этом нельзя забывать, что режиссер – он, а не звукорежиссер. Порой наилучшим решением по звуку является самый простой вариант. Сейчас инструментарий невероятно разнообразен, но это не означает, что следует использовать все звуковые эффекты разом. Скорсезе всегда идет в студию с желанием убрать, а не добавить звуковых эффектов. Современные звукорежиссеры частенько предлагают массу качественных звуковых эффектов. Вот только они могут идти во вред истории. Все-таки основная задача звука, по мнению Скорсезе, создавать настроение и атмосферу. Мартин вспоминает, как его ругали за качество звука диалогов в «Таксисте». Дело в том, что звуковые дорожки с диалогами его картины содержали шум автомобилей, сирен, городских улиц. Но Мартин этого и добивался. Этот звук был одним из героев его фильма.

Вот в случае с «Бешеным быком» Фрэнк Уорнер и Мартин уже экспериментировали. Уорнер микшировал разнообразные звуки, издаваемые животными, для озвучки боксерских поединков. Кроме того, звук может спасти сцену при монтаже. Для картины «Злые улицы» Мартин Скорсезе снимал сцену за столом в баре, но не получил нужного ракурса для плавного монтажного перехода. Требовалось резать. Монтажный ска-

чок не очень работал. Но добавив звуковой эффект к волочащемуся по полу стулу, режиссер добился психологического эффекта. Зритель как будто увидел, как герои садятся на стул.

Музыка

Будучи ребенком, Скорсезе любил музыкальное сопровождение в голливудских фильмах, но когда он сам начал снимать, то понял, что они не слишком годятся для его картин. Вместо этого он обратился к популярной музыке тех лет, которая звучала на улицах, в эфире радиостанций и т.д. Такая музыка была частью художественного образа героев его фильмов. Режиссер рассматривал музыку в качестве физической и ментальной архитектуры создаваемого им мира. Внутрикадровая музыка также играла большую роль в его картинах. И подобное использование музыки не было характерной чертой голливудских кинолент тех лет. Единственными препятствиями на пути Скорсезе были ограниченный бюджет и необходимость покупки прав. Позднее ему удалось поработать со многими композиторами, в том числе Говардом Шором. Какие-то саундтреки были традиционными – оркестровыми, какие-то более современными – с электрогитарами. Для саундтрека «Отступников» Говард Шор даже использовал мотив танго, чтобы создать напряжение и задать ритм отношениям между героями ДиКаприо и Дэймона.

Иногда Скорсезе включает музыку на съемочной площадке для создания настроения и получения необходимой ему энергии от конкретной сцены. Например, так он поступил на площадке «Славных парней», чтобы у группы появилось чувство ритма сцены с убийством Дерека и Домино. Мартин частенько включает музыку на площадке, если она передаст ритм и поможет с движением камеры. При этом далеко не всегда звучит музыка, которая войдет в картину. ■