

Дэвид Линч  
**РЕЖИССЕР -- ЭТО ХОЗЯИН**

В юности я хотел стать художником. Но во время занятий живописью я снял маленький мультфильм, для того чтобы показывать его без перерыва, нон-стоп, то есть в виде кольца, на объемном, так называемом скульптурном экране. Это был экспериментальный проект, создававший впечатление живой живописи. Какой-то тип увидел фильм и дал мне деньги для съемок другого, который он мог показывать в своей мастерской. То, что я начал делать, ему совсем не понравилось, но он сказал: "Это не важно, оставь деньги себе и снимай, что хочешь". Тогда я снял короткометражку, благодаря которой получил стипендию, а затем уже сделал "Голову-ластик". Если говорить о профессиональном образовании, то я только прослушал один курс Фрэнка Дэниела, это был курс анализа фильма. Дэниел показывал студентам фильмы, прося сконцентрировать внимание на какой-либо отдельной составляющей -- на изображении, звуке, музыке, игре актеров. Потом мы обсуждали правомерность их использования в фильме. Мы сравнивали свои впечатления и открывали кучу потрясающих вещей. Это завораживало и приносило пользу, но только потому, что Фрэнк, как все великие профессора, умел вдохновлять своих учеников, увлекать их предметом. Лично я не обладаю этим талантом.

### Мои ориентиры

Если бы меня спросили, какие фильмы кажутся мне блестящими примерами того, что может режиссура, я, думается, выбрал бы четыре. Во-первых, "8 1/2". Я показал бы его студентам, чтобы попробовать понять, каким образом Феллини достиг в кино того же результата, какого достигают некоторые великие художники в абстрактной живописи, внушить эмоции, ничего прямо не говоря и не показывая, почти как в магии. Затем я бы показал отчасти по тем же причинам "Сансет бульвар". Ибо хотя стиль Билли Уайлдера не похож на феллиниевский, он достиг почти такого же результата, создав своего рода абстрактную атмосферу, в меньшей степени с помощью волшебства, а в большей -- благодаря разнообразным стилистическим и техническим придумкам. Тот Голливуд, который он создает на экране, вероятно, никогда не существовал. Но режиссеру удается заставить нас в него поверить и войти в него, как входят в незнакомый мир во сне. Затем я бы показал "Каникулы господина Юло", чтобы продемонстрировать тот совершенно невероятный взгляд, каким Тати смотрит на общество. В его фильмах видно, насколько глубоко понимал он человеческую сущность и как он при этом любил человека. Хорошо бы научиться делать это так же. Наконец, я показал бы "Окно во двор" -- мастерство, с каким Хичкоку удается сотворить настоящий мир во дворе обычного жилого дома. Джеймс Стюарт на протяжении всего фильма не покидает своего кресла. И несмотря на это, мы его глазами видим все, что происходит, благодаря герою Стюарта мы оказываемся включенными в происходящее. Этот фильм демонстрирует великое искусство давать концентрированный образ невероятного события, такого, например, как убийство, и создавать атмосферу исключительно средствами изображения.

### Оставаться верным изначальной идее

В основе каждого фильма лежит идея. Она может явиться неизвестно когда и как -- вот вы разглядываете прохожих на улице или размышляете в одиночестве у себя дома. Подчас идея



Дэвид Линч на съемках фильма  
"Дикий сердцем"

фильма приходит после долгих лет пустоты. Я знал периоды полного отсутствия вдохновения, и (кто знает?), может быть, пройдет лет пять, прежде чем идея новой картины посетит меня. Но не надо паниковать, следует проявить терпение. Главное, найти отправную идею, эту вспышку света, а потом, как на рыбалке, вы используете этот импульс в качестве приманки, и он привлечет, притянет все остальное, что необходимо фильму. До самого конца работы очень важно оставаться верным этому первоначальному замыслу. Препятствия возникают на каждом шагу, процесс работы стирает многие вещи, но фильм остается незаконченным до тех пор, пока не достает хоть одного кадрика или вы чувствуете, что надо смикшировать звук. Тут имеет значение любая мелочь. Каждый элемент может вас продвинуть вперед или, наоборот, отбросить назад. Нужно быть открытым всем новым идеям, решениям и подсказкам и одновременно не спускать глаз с отправной мысли. Эта первоначальная заявка на фильм, это озарение -- эталон или цель. Только ориентируясь на эту цель, можно проверить ценность каждого своего шага на пути к окончательному результату.

### **Необходимость эксперимента**

Мне представляется, что режиссер должен найти способ гармонизировать в процессе работы свой интеллект и свои эмоции. Главное, конечно, рассказать историю. Но сюжеты, которые мне нравятся, содержат скорее интуитивную, подсознательную, чем рациональную логику. С моей точки зрения, настоящий интерес в кинематографе заключен не в истории, а в том, какие средства при этом избраны режиссером. Власть кино -- в его умении создать особый мир, атмосферу, в которую мог бы погрузиться зритель. Когда Годар говорит о видимом и невидимом, это как раз то самое -- кино обладает даром показывать невидимое. Оно может создать у вас ощущение невидимого либо функционировать, как окно, через которое вы проникаете (как я уже говорил) словно во сне в другой мир. Мне кажется, что кино обладает этой способностью в отличие от других искусств именно потому, что функционально включает элементы временного развития. Это как в музыке -- вы начинаете играть, вы берете ноту за нотой, а потом внезапно слышите звук, от которого начинаете дрожать. Но это чудо возможно лишь благодаря всем предшествующим нотам и благодаря тому, как вы их соединили. Однако достичь этого результата, следуя установленным правилам, непросто. Вот почему я считаю, что нужно всегда быть открытым для неожиданностей, готовым к эксперименту. Я экспериментировал на всех своих картинах (моя мечта -- снять целиком весь фильм шиворот-навыворот), и я часто делал ошибки. Если повезет, я вовремя спохватываюсь и исправляю все до окончания работы. Либо же неудача служит уроком на будущее. Но подчас эксперимент позволяет открыть -- совершенно случайно или по ошибке -- нечто волшебное, о чем я никогда (не рискни я, не отважись на глупость) не догадался бы. Так что выигрыш здесь или проигрыш -- даже трудно сказать.

### **Власть звука**

Я открыл власть звука с самого начала, когда сделал "кольцо" с живой живописью. Там я использовал на протяжении всего фильма вой сирены. С тех пор я всегда считал, что звук -- это половина успеха фильма. Если вам удастся нужным образом свести звук и изображение, тогда целое выглядит куда более сильно, чем простая сумма двух этих компонентов. Изображение опирается на множество хрупких, воздушных элементов (свет, кадр, игра актеров и т.д.), но звук -- шумы, голоса, музыка -- представляет плоть фильма, его физическое тело, звук "поселяется" на территории фильма, устраивается в нем, подобно жильцу в доме. Разумеется, надо найти хороший звук, что потребует немало споров, проб и опытов. Я построил тон-студию специально для экспериментов со звуком. Всех туда приглашаю. Но сегодня не многие режиссеры используют этот компонент кинематографа помимо его чисто функциональной роли.

В значительной степени это объясняется тем обстоятельством, что о звуке начинают думать после съемок. Между тем сроки, отводимые на озвучание, столь короткие, что обычно режиссер просто не успевает найти что-то интересное ни со звукооператором, ни с композитором. Вот почему после "Синего бархата" я уделяю много внимания звуку до съемок. Обсуждаю бу-

душий фильм с моим звукооператором (Эланом Сплаттом) и композитором (Анджело Бадаламенти), они записывают самые разные звуковые эффекты и музыкальные отрывки, которые я слушаю, пока снимаю ту или иную сцену, либо через наушники, либо через динамики, чтобы вся группа, актеры ощущали атмосферу, которой мы добиваемся. Этот метод работы со звуком дает огромное преимущество -- звук напоминает компас, постоянно указывающий правильное направление. Точно так же я поступаю с песнями. Если мне нравится какая-то песня, я откладываю ее в сторону, ожидая, пока появится замысел фильма, в который я смогу ее вставить. Скажем, песня Тиза Мортала Койла *Song To The Siren* мне давно нравилась. Я хотел ее использовать в "Синем бархате", но понял, что она ему не подходит. Я стал ждать. И когда начал работать над "Шоссе в никуда", почувствовал, что сумею ее использовать. Существует масса песен, лежащих в моем "запаснике", надеюсь, рано или поздно они займут место в моих фильмах.

### **Актер подобен музыкальному инструменту**

Найти актера, который бы отвечал требованиям конкретной роли, не представляет труда. Подчас это самоочевидно. Сложнее найти хорошего актера. Что я имею в виду? Приступая к съемкам, можно найти пять-шесть актеров, способных отлично сыграть ту или иную роль. Но каждый из них сделает это по-своему. Это как в музыке -- композитор может поручить сыграть мелодию кларнету или трубе. Результат и в том и в другом случае будет превосходным, но эффект разным. Режиссер должен решить, какой из актеров больше подходит для фильма. Я считаю, что от актера можно добиться наилучшего результата, если создаешь на съемочной площадке комфортную обстановку. Актеров надо обеспечить всем, в чем они нуждаются, ибо ведь именно они приносят на алтарь фильма самые большие жертвы. Это им приходится воплощать образ героя, это они оказываются один на один с камерой, это они больше других теряют, испытывают страх, неуверенность в себе, разочарование в режиссере или в материале роли. Вот почему надо, чтобы на съемках они чувствовали себя в безопасности. Я никогда не стараюсь их на чем-то подловить, испытать или помучить. Я никогда не кричу (хотя иногда в пылу раздражения или на пике усталости это случается). С актерами надо много разговаривать, пока не поймешь, что вы двигаетесь в одном направлении. Репетиции перед фильмом -- хорошая вещь, они помогают главным образом найти верную интонацию. Но при этом не надо заходить слишком далеко. Лично я всегда боюсь потерять свежесть восприятия сцены или разрушить волшебное мгновение, которое может уже больше не повториться.

### **Не отбрасывайте свои навязчивые идеи**

Никто не хочет повторяться и делать одно и то же. Но у каждого есть свои пристрастия, или то, что называют вкусом. Человек, как правило, является их рабом, в большей или меньшей степени. Я полагаю, что с этим следует примириться, однако нельзя замыкаться на том, что давно любишь и знаешь. Каждый режиссер развивается, но этот процесс часто занимает много времени, и мне думается, что, принуждая себя, ничего не добьешься. Естественно, я люблю определенный род сюжетов, определенный тип героев, естественно, у меня есть свои трюки и свои наваждения, от которых я не могу отделаться. Скажем, я весьма привержен ко всему структурному. Некоторые вещи постоянно появляются в моих фильмах, как, например, бархатный занавес из "Синего бархата" в "Твин Пикс" и в "Шоссе в никуда". Но эти повторы не результат раздумий, в них нет никакого специального умысла. Это уже потом я понимаю: ага, вот опять вставил в картину что-то из своих излюбленных элементов. На этот счет не стоит ломать голову, ибо это ни к чему путному не приведет. Только если ты ощущаешь, что по-настоящему влюблен в свою историю, в героев, можно приступать к работе. Это как с женщиной. Иные мужчины предпочитают блондинок и намеренно или бессознательно отказываются иметь дело с брюнетками. До того дня, пока не встретят "свою" брюнетку и не влюбятся в нее с первого взгляда. И тогда все меняется в их стройной теории. Мне кажется, в кино происходит то же самое. Режиссерский выбор определяется таким же наваждением. Борьба с ним не стоит. Напротив, надо

ему поддаться и максимально использовать.

### **Тайна хорошей панорамы**

В техническом плане у каждого режиссера есть свои бзики и склонности. Скажем, я люблю играть на контрастах, люблю снимать широко- фокусными объективами и очень-очень люблю крупные планы, вроде крупного плана спички в фильме "Сэйлор и Лула" (в нашем прокате "Дикий сердцем". -- Прим. перевод.). Но в этом нет никакой системы. Система есть, скорее, в том, что я имею обыкновение своеобразно использовать панораму. Этот метод я впервые попробовал на картине "Голова-ластик" и полюбил навсегда. Метод заключается в том, что я нагружаю панорамную тележку всякого рода тяжестями, например, мешками с песком, так, чтобы казалось, будто она весит три тонны. Чтобы толкать ее, требуется несколько человек, и съемка с такой нагруженной, сопротивляющейся движению тележки придает панораме невероятное изящество, пластичность и мягкость. Впечатление создается очень сильное. Мне кажется, больше всего мне удалась панорама в фильме "Человек-слон", когда врач, герой Энтони Хопкинса, впервые обнаруживает человека-слона и мы приближаемся к его лицу, чтобы увидеть реакцию. Технически все удалось точно, как было задумано, но случилось еще кое-что сверх ожиданий. В тот момент, когда камера остановилась у лица Энтони Хопкинса, у него из глаза вытекла слеза. Это не было предусмотрено. Волшебство... То был первый дубль, но я понял, что второй делать не надо.

### **Оставаться хозяином своего фильма**

Поскольку мои фильмы имеют тенденцию удивлять и шокировать, меня часто спрашивают, насколько ошибочно стремление режиссера понравиться, угодить зрителю. Вообще-то большой ошибки в этом желании я не вижу, но до той минуты, пока вы не начинаете уступать зрителю, принося ему в жертву ваше собственное удовольствие, ваше авторское видение. Невозможно всем нравиться. Вот, скажем, Стивену Спилбергу очень везет, ибо его картины нравятся зрителю, и при этом совершенно очевидно, что они нравятся и ему самому тоже. Однако если вы хотите угодить зрителю и сделаете фильм, который вам не нравится, вас ожидает провал. Поэтому я считаю, что совершенно абсурдно, когда режиссер не получает право на окончательный монтаж. Ведь на этом финальном этапе работы приходится принимать столько важнейших решений. Это никак нельзя поручать людям, которые эмоционально не связаны с картиной, они не жили в ней, с ней с самой первой минуты. Стало быть, мой совет всякому будущему режиссеру: надо быть хозяином своего фильма с начала и до конца. Лучше вовсе не снимать фильм, чем передавать в чужие руки окончательное его решение. Если вы все же уступите, будете потом страшно мучиться. Я это испытал на себе. Я снимал "Дюну", не имея права на окончательный монтаж, и этот опыт настолько меня травмировал, что понадобилось три года, прежде чем я рискнул приступить к новой картине. Мне даже и сегодня кажется, что я еще не пришел в себя от нанесенной мне тогда раны. Режиссер отвечает за каждое экранное мгновение, и только он до конца дней переживает за все собственные и все чужие ошибки.

*Studio, 1997, janvier*

Перевод с французского