Пол Шредер: «Не надо бояться тратить деньги»

Беседу ведет Марина Дроздова

Эта беседа состоялась в мае 1990 года, когда в Москве по приглашению АСКа и Гильдии сценаристов СК СССР побывала делегация видных американских кинодраматургов, которые привезли большую ретроспективу своих работ.

Пол Шредер — автор сценариев таких известных фильмов, как «Таксист», «Бешеный бык», «Последнее искушение Христа» (все три — режиссера Мартина Скорсезе), «Мексиканское побережье» (режиссер Питер Уир); как режиссер он поставил фильмы «Синий воротничок», «Американский жиголо», «Порнуха», «Люди-кошки», «Мишима», «Патта Херст» и другие.

М. Дроздова. Едва ли не единственным путеводителем по Голливуду для меня был «Последний магнат» Фицджеральда. По поводу сценаристов там было сказано следующее: «На разработку сюжета мы сажаем их по двое, а если дело застопорится, еще двойку сценаристов сажаем параллельно. Случалось, у меня целых три пары разрабатывали замысел одновременно и независимо одна от другой...» Подобная практика сохранилась?

П. Шредер. Нет. Эта часть работы студий отмерла. Студии вообще теряют полноту власти: они выдвигают три-четыре идеи в год, остальное приходит через агентов, посредников — вокруг студий сегодня крутятся тысячи антрепренеров. Или, скажем, происходит так. Здесь, в Москве, мне предлагают идею фильма об американском шпионе в России: если я решу писать сценарий, я пойду, например, к Биллу Херту, тот скажет: «Отлично»,— тогда я связываюсь с парой студий: «Вот идея, Билл Херт будет режиссером, нам нужно столько-то денег. Вы заинтересованы?». Может быть, они ответят: «да», может быть — «нет». Если все откажут, мы можем поискать деньги в Италии, во Франции и так далее, пока не найдем.

М. Дроздова. Влияние сценариста распространяется на картину?

П. Шредер. Сценарий продан, и на этом дело сделано. Сколотили кресло и продали его — дальше личное дело покупателя: хочет он сидеть на нем или нет, и как сидеть — все это зависит только от него. Я, правда, знаю многих сценаристов, которые думают иначе. Возможно, я могу позволить себе относиться к своим «авторским правам» таким образом, потому что сам занимаюсь режиссурой. Когда я пишу — это одно дело, когда снимаю — совсем другое. Впрочем, мне очень повезло: по моим сценариям ставили фильмы такие мастера, как Мартин Скорсезе, Питер Уир, и я не чувствовал необходимости вмешиваться в их работу.

М. Дроздова. Насколько я себе представляю, в кинопроизводстве США существует система, при которой один человек является автором оригинальной идеи, замысла, другой пишет диалоги, третий придумывает гэги и т. п. Так ли это? И используется ли в работе сценариста компьютер? И главное: кто в таком случае считается реальным автором?

П. Шредер. Все это не является правилом. Ситуация выглядит примерно так: я, скажем, придумал сценарий, но на студии хотят, чтобы в нем было побольше юмора; я иду к своему приятелю, который занимается комедиями, и говорю ему: «Взгляни на текст, может, добавишь пару шуток? Шредер в них не особенно силен». «Отлично»,— отвечает он и кладет в карман деньги за свою работу — их ему платит студия. Такая доделка происходит в том случае, когда студия знает, какой именно сценарий она хочет иметь. Тогда идет один вариант, другой, третий — некоторые режиссеры не уверены в своем замысле и пытаются таким образом определиться. Но это не значит, что несколько сценаристов работают одновременно. Что касается компьютера, если он помогает — почему нет?

М. Дроздова. Есть ли у сценариста право отказаться от привнесенных в его сценарий изменений?

П. Шредер. Дело в том, что существуют два пути написания сценария для студии. Один называется «on speculation», другой — «on assignment». Первый: сидишь дома и творишь, а потом пытаешься продать то, что сделал. Если кто-то покупает, можешь диктовать условия. Свой первый сценарий я продал «Уорнер бразерс» за неплохую сумму. И у меня была возможность оговорить в контракте, что они должны предложить сценарий последовательно трем режиссерам по моему выбору. Второй путь к тебе приходят и говорят: «Мы платим тебе, если ты разрабатываешь такую-то идею». Или ты сам предлагаешь: «У меня есть история, вы платите мне, если я ее расписываю?» Как видите, это совершенно противоположные ситуации. Если вы берете деньги вперед, у вас нет возможности потом отстаивать свои права. И если сценарий не очень понравится, то студия вольна отдать его доделывать и переделывать кому угодно. Но я думаю, что правило, которое действует в американском театре, где постановщик не имеет права вносить в пьесу изменения без разрешения драматурга, не могло бы оправдать себя в кино. В процессе съемок сценарий несомненно претерпевает трансформацию.

М. Дроздова. Сюжет с режиссером заключается на небесах? Как это происходит — рынок сценариев, продюсер?

П. Шредер. Наверно, на небесах, но все дело случая. Скажем, сейчас я начинаю писать сценарий для Барри Левинсона, режиссера «Рэймена» — он собирается снять фильм о певце Бобби Гаррете. Левинсону понравился мой сценарий «Бешеный бык», и он предложил мне разработать замысел. Дальше: у него много возможностей, у меня — имя. Барри только сказал на студии: «Я хочу, чтобы Шредер делал сценарий, заплатите ему». И все, я даже не заходил туда по этому поводу.

М. Дроздова. А у вас есть непоставленные сценарии?

П. Шредер. Да, пять примерно. Но мне удивительно повезло — тринадцать поставлено. Тринадцать к пяти очень неплохая пропорция. В Голливуде 90 процентов приобретенных сценариев никто не снимает. Из десяти купленных ставится один. На эти десять приходится еще тысяча, которые не купили.

М. Дроздова. Как вы организовали свой

Пол Шредер

дебют в режиссуре? Необходимо ли было специальное образование?

П. Шредер. Дело было так. У меня прекрасно шли дела как у сценариста, я зарабатывал вполне достаточно денег. Я написал сценарий низкобюджетной картины для трех молодых актеров, с каждым из которых договорился, что его гонорар будет невелик. «Эти ребята готовы работать за такую-то сумму, на съемки мне нужно столько-то, сценарий, постановка — бесплатно, дай только мне сделать то, что я задумал»,— с этим предложением я обратился к знакомому продюсеру. Он сказал «О. К.» и нашел еще кого-то, кто добавил денег. Позволить себе все это я мог только потому, что прилично зарабатывал. При этом я имел в виду: сейчас я снимаю бесплатно, но если будет толк, в следующий раз все окупится.

М. Дроздова. Что стоит за формулировкой «сценарий, который имеет успех»?

П. Шредер. Каждый пишущий для кино имеет свое мнение по этому поводу. Моя непререкаемая позиция состоит в том, что сценарист должен стараться сделать так, чтобы окупились деньги, затраченные на постановку. Никто не должен из-за меня прогореть — это мой закон. Если ты разрабатываешь историю, на которую, на твой взгляд, придут немногие, твой сценарий должен быть не слишком дорогим для реализации. Я считаю, что необходимость думать об этом составляет важную часть профессиональных обязанностей сценариста.

М. Дроздова. Ответственность художника, говоря языком советской прессы...

П. Шредер. Да, это в сфере моей ответственности. Я не говорю, что беру на себя обязательство обогатить продюсера. Но когда это происходит, это здорово. Если он увеличил свой капитал, значит, то же произошло и со мной, и это отлично. Кино — это бизнес, film maker («кинематографист», «кинешник»? — адекватного перевода нет) — это бизнесмен. Двух путей тут нет. Те, кто пытаются это отрицать, все равно бизнесмены.

М. Дроздова. Но еще Монро Стар из уже процитированного мною «Последнего магната» говорил: «...у нас перед зрителем прямственный долг. Включение субъективной картины соответствует плану постановок». По-моему, эта практика имеет свою традицию?

П. Шредер. Да. Иногда студия решает сделать «фильм ради фильма»: в целях повышения престижа. К тому же неплохие режиссеры могут отказаться от работы на студии, если та, слишком увлекаясь коммерческой стороной, мало заботится о качестве. В хорошем бизнесе надо не бояться тратить деньги. Особенно на то, что может повысить репутацию дела. Что касается лично меня, я не считаю, что цель моей жизни — быть богатым. Но у меня бы так успешно не шли дела, если бы мне так хорошо не платили...

М. Дроздова. Парадокс...

П. Шредер. У меня много денег, и мне не надо больше. Я хочу делать вещи, которыми бы я гордился, которые определяются высоким качеством. Но я работаю в массмедиа. Сделать фильм стоит миллионы долларов, и за то, чтобы его посмотреть, миллионы платят миллионы. И если у тебя нет идеи, которой заинтересуются миллионы, не надо лезть в этот бизнес. Если ты можешь увлечь двадцать-тридцать тысяч человек, будь новеллистом. В таком случае кино — не твое призвание. Это все равно, как если человек говорит: «Я хочу стать архитектором, хочу строить здания, и мое дело — какие именно». Ему хочется ответить: «Тогда будь дизайнером, строй макеты, тебе нельзя доверять строительство настоящих домов».

М. Дроздова. Если бы вы не беспокоились об окупаемости сценария, вы писали бы так же, как пишете? Или что-то бы пересмотрели в своей работе?

П. Шредер. Нет, для меня ничего бы не изменилось. Я не хочу писать сценарии, которые не будут ставиться. А если они не обладают потенциалом привлекательности для широкой аудитории, их не поставят. А неснятый сценарий не существует. Даже если бы мне ничего не платили, я все равно писал бы для большой аудитории.

М. Дроздова. Классическое американское кино имеет жесткую структуру, в нем задан ритм, с которого действие, как правило, не сбивается. Очевидно, существуют определенные правила построения сюжета? В чем они заключаются?

П. Шредер. Правила существуют, и вне этих правил работа сценариста немыслима. Действие фильма в отличие от романа ограничено временными рамками. И если оно затянется, для этого должна быть причина, ведь публика уже сидит, и ей не нужна еще одна серия. Американские фильмы построены на поступательном движении и поэтому не дают зрителю соскучиться. В основе сценария должна лежать жесткая структура. Как выглядит мой проект сценария? Сжатый детальный распланирован на одном листе бумаги. Здесь названы все эпизоды, каждый просчитан: сколько времени (приблизительно) он займет на экране и сколько страниц текста. Просчитанность и внутреннее движение — это главное. Вот, например, фильм «Таксист». Его прелесть заключается в том, что кажется, будто все в нем происходит само по себе, без минимального драматургического насилия. Каждая сцена указывает направление следующей. Фильм сам себя толкает вперед. На самом же деле сценарий дотошно вымерен. Вот все это вместе взятое — знак хорошего сценария.

М. Дроздова. Вы можете предугадать, какой сценарий получит «Оскара»? Что в нем особенного? Каковы бывают решающие факторы?

П. Шредер. Ну, надо сказать «Оскар» — это способ саморекламы Голливудской Академии киноискусства. Награды даются не за качество картин. Я не знаю серьезного художника, который серьезно относился бы к «Оскару». Это, скорее, своего рода игра. Многие плохие фильмы выигрывали, а многие хорошие проигрывали. На выбор влияет уровень популярности фильма, а также стремление Голливуда предстать в том виде, в каком он хочет, чтобы мир его воспринимал в данный момент. Конечно, тут дело и в деньгах — выигрыш «Оскара», ты увеличиваешь свой доход. Я думаю, придают значение этим наградам только журналисты, ибо это самый легкий путь приклеить картине ярлык.

М. Дроздова. Наша страна переживает сейчас время отказа от любых догм, идеалов, социальных иллюзий и мифов. Кажется, в Соединенных Штатах происходит обратный процесс?

П. Шредер. Не думаю. Во все времена поскюду снимались самые разные фильмы, и Голливуд — не исключение. Но, несомненно, кинематограф отражает время: эпоха вьетнамской войны диктует одно, эпоха Рейгана — другое. В последние несколько лет голливудская продукция не была особенно серьезной, но сейчас, мне кажется, настроение меняется. И это не следствие какой-то специально проводимой политики, просто реакция на изменение вкусов зрительской аудитории. Как только появляется спрос на более серьезные фильмы, так их начинают производить.

М. Дроздова. Вы действительно чувствуете зрителя, знаете его ожидания?

П. Шредер. Естественно. Это мой бизнес — вычислять, что публика захочет увидеть. В прошлом году сделали деньги фильмы типа «Секс, ложь и видео» и «Поступай правильно». В этом году мы снимем еще несколько подобных картин и посмотрим, что из этого выйдет. Что касается других модных в недалеком прошлом лент, скажем, «Рокки», «Рэмбо», они больше не делают сборов в Америке. Наступило другое время — никого больше не интересует холодная война. Это мгновенно отразилось на рынке кинопродукции. Фильмы обычно не лучше и не хуже, чем зрители. Ты пытаешься возвысить кино над публикой, но это бессмысленно, ты полностью зависишь от аудитории. Сейчас у вас много говорят о введении в кинопроизводство рыночной экономики. Раньше ваши кинематографисты должны были ориентироваться на требования официоза, теперь же им придется обратиться к общественным запросам. Последнее все-таки лучше.

М. Дроздова. Сложность для нас среди всего прочего заключается в парадоксе: «идея народного блага», долго изрыгавшаяся в идеологических целях, настолько осеплена запятнана, что многие серьезные авторы по инерции отвергают ее на корню...

П. Шредер. Наверное, это можно перебороть. Но надо иметь в виду, что аудитория способна оказывать такое же сильное давление, как и правительство, и тоже может выступать в качестве цензора. Поэтому нельзя ей во всем потворствовать, тут надо маневрировать. Как? «Какое кино вы хотите посмотреть?»,— спрашивает вы зрителя.— «О, я хочу увидеть такое же, как то, что смотрел на прошлой неделе»,— единственный ответ, который вам удастся получить. При этом два года назад, когда этот фильм делался, они и не собирались его смотреть, потому что он не был еще тогда «тем, что на прошлой неделе». Поэтому автором надо предугадывать, что зрители посчитают необходимым увидеть в кино — это значит, что будет их беспокоить в ближайшем будущем. На сегодняшний момент вполне естественны такие проблемы, как сложности в семье, «отцы и дети», наркотики, коррупция — и в бизнесе, и в политике.

А в Москве, например, насколько я понял, людей интересует, что происходит на черном рынке. Фильм на эту ему наверняка привлек бы большое внимание, и нем были бы отражены актуальные вопросы дня. Скажем, такой персонаж: человек не хочет в вязываться в уголовные дела, но у него не остается другого выхода, потому что работу по специальности он найти не может, а у него семья, и рубль ничего не стоит и т. п. Если я придумаю сценарий вокруг подобной истории, я думаю, она вызовет интерес, но вряд ли сами зрители смогли бы сформулировать любопытную для них тему и назвать ее, скажем, «черный рынок». Вычислить ее — моя непосредственная обязанность. Может быть, читая газеты, болтая со знакомыми и незнакомыми...

М. Дроздова. Эта многомерная система подстраивания к общественным вкусам и в то же время манипулирования ими сложилась еще в годы расцвета Голливуда. Что значит для вас мифология его «золотого века»?

П. Шредер. Вы имеете в виду сюжеты на тему «американской мечты»? Они необходимы были в тридцатые годы, когда мы переживали Великую депрессию, и в сороковые, да и потом. Я не вижу ничего плохого в сказках. Именно они ведь помогают детям постичь мир и взрослым, наверное, тоже. Главное, чтобы они соответствовали своему времени.

М. Дроздова. А что вы думаете о европейском кинематографе? Как вы считаете, кинематографисты Старого Света могут работать в американском кино?

П. Шредер. Естественно. Теперь это происходит постоянно. Например, «Последний император» — итальянский режиссер снимал картину по английскому сценарию в Китае, финансировалась она Японией, Италией, Соединенными Штатами. И получила «Оскара». А разве это американский фильм? Так вышло, что это англоязычная картина, не более. Впрочем, исторически так сложилось, что американское кино вненационально с самого момента своего рождения, и этим оно отличается от других кинематографий мира. Ведь его начинали в первую очередь евреи из России и Германии, отправившиеся в свое время из Нью-Йорка в Калифорнию: Луис Майер из Минска и Сэм Голдвин из Киева — торговцы мехом с подмоченной репутацией. Прилежные люди тогда не пускались в кинобизнес. Индустрию развлечений в Америке запустили эмигранты. Был период немого кино, и для того, чтобы прокатывать картины в любых других странах, нужно было всего-навсего сменить титры. В Америку приехали режиссеры из Франции, Германии, Англии, России. Голливуд никогда не тормозил этот поток. В его «молодые годы» там работали Жан Ренуар, Фриц Ланг, Билли Уайлдер, Эрнст Любич, Фридрих Мурнау. Сейчас — Вим Вендерс, Питер Уир, Андрей Кончаловский, Бернардо Бертолуччи. Американцы всегда относились к своему кинематографу не как к национальному, а как к всемирному. Голливудцы запускают фильмы со словами: «Мы собираем со всего мира таланты. Но и продукцию делаем для всех». И мне кажется, ни один национальный кинематограф нельзя сравнить с американским — интернациональным. Я не представляю себе, какая страна может пойти по этому пути, и поэтому американский кинематограф — вне конкуренции. Если кинематографист добивается успеха у себя на родине, что он делает? Едет работать в Америку, это один путь для всех. И здесь достижения всех культур смешиваются. Те из мастеров, кто ощущают это, приезжают работать сюда. Кстати, все это опять-таки идет от истоков нашего кино — от «странствующей» психологии евреев-эмигрантов: переезжать с места на место, выручить немного денег здесь, поторговать там, продать где-то еще... Как раз психология кинешников. И это вненациональная психология на самом деле.

М. Дроздова. Но при этом Голливуд теряет имперскую целостность — все больший вес в кинопроизводстве приобретают международные постановки...

П. Шредер. Да, в западном мире идет процесс экономической и культурной интеграции, Голливуд не остается в стороне. Например, недавно я закончил работу над фильмом, который я снимал по английскому сценарию в Италии, а финансировался он итальянской компанией. Мой брат написал сценарий, деньги на постановку которого — в Аргентине — дали японцы. Примеры такого рода можно приводить бесконечно. Кстати, сами голливудские студии сейчас действительно становятся международными концернами. Фирма «Сони» купила «Коламбиа Пиктчерз», австралийская компания ведет переговоры о покупке «МГМ», которая снимает во всех точках земного шара, «Уорнер бразерс» собираются строить кинотеатры в Москве и Ленинграде.

М. Дроздова. А каковы ваши частные вкусы в области кинематографа?

П. Шредер. Один из самых любимых моих фильмов — «Конформист» Бертолуччи. Пока — Робер Брессон. Я написал о нем книгу. Но вершиной для меня остается фильм «Правила игры» Жана Ренуара.

М. Дроздова. Однако фильмы Брессона далеко не коммерческие.

П. Шредер. Да, но они и не дорогие. И есть продюсер, которому нравится вкладывать в них деньги.

М. Дроздова. Брессон, по-видимому, не считает, что его фильмы посмотрят миллионы, и даже не задумывается об этом, но вы, однако, не предлагаете ему идти писать романы, не правда ли? Здесь что-то похожее на противоречие — с вашими высказываниями о долге автора...

П. Шредер. Продюсер Брессона прекрасно знает, что его фильмы не сделают денег, Брессон не может ему. Я иногда практикую то же самое. Я снимал в Японии фильм «Мишима» на японском языке. Вложила деньги «Уорнер бразерс» и несколько других компаний — в всех предупредил: «Этот фильм не для того, чтобы делать деньги». «О. К., все равно снимаем»,— ответили они. Я никого не обманывал — это главное. Да, я сделал фильм, который хотели посмотреть только те самые двадцать тысяч. Но те, кто вкладывали деньги, знали, что это будет именно так, и имели особые причины, не связанные с бизнесом, вложить их.

М. Дроздова. Удивительно, насколько поразному трактуется в наших странах тезис о «честности художника» и его «долге перед народом».