

01

КАССАВЕТИС



Классики мирового кино

Кассаветис

«СЕАНС»

2017

Кассаветис / «СЕАНС», 2017 — (Классики мирового кино)

ISBN 978-5-905669-34-7

Он часто врал, ругался с продюсерами и журналистами, провоцировал тех, с кем работал, обожал спорить. Он сыграл несколько десятков ролей, снял двенадцать фильмов. Его интересовали чувства – не власть, не искусство, не деньги и даже не люди, а то, что людей объединяет и разъединяет, что делает их людьми. Он создал американское независимое кино. Он и был американским независимым кино. Первый выпуск новой серии издательства «Сеанс», посвященной классикам мирового кинематографа, рассказывает об одном из самых ярких авторов американского кино XX века. В книге представлены статьи отечественных кинокритиков о сквозных мотивах и поэтике фильмов Джона Кассаветиса (1929–1989), краткое описание его жизни; а также прослеживается влияние, оказанное им на мировой кинематограф и театр. Издание дополняет подборка цитат из интервью режиссера.

ISBN 978-5-905669-34-7

, 2017

© СЕАНС, 2017

Содержание

Предисловие	6
Жизнь и кино	7
И ярость, и полная тишина	7
Конец ознакомительного фрагмента.	11

Кассаветис
(Сост. Василий Степанов)

© 2017 Мастерская «Сеанс»

* * *

Предисловие

Он был по-голливудски красив, но не желал ходить в ногу. В «Грязной дюжине» Роберта Олдрича он парировал первый приказ Ли Марвина так: «Осужденный имеет право не маршировать». Кассаветис осудил себя сам. «Я сам себе мафия и сам готов свернуть себе шею». Его слова. По-хорошему злой, откровенный, путанный, нежный, внесистемный. Не жил и работал, а сопротивлялся. Хотя до «Грязной дюжины», как и до «Убийц» Сигела, и до «Ребенка Розмари» Полански, где он сыграл свои самые большие голливудские роли, нужно было как-то добаться. В 1950-м он закончил Американскую академию драматических искусств, после чего надолго погрузился в телевизионную поденщину, параллельно преподавая в собственной актерской мастерской. Эти упражнения стали основой для его будущих «Теней», телевизионные халтуры их оплатили. Его неслучайно называют отцом американских «независимых». Существование на встречах курсах – индустриальная рутина, с одной стороны, и осознанное желание быть аутсайдером – с другой – сделало его идеальным кандидатом на эту роль. Он шел работать на проекты, которые искренне считал бредовыми, чтобы оплачивать счета, тратить эти с такими проклятиями и трудом заработанные деньги на фильмы, которые, в общем-то, были не нужны публике. Его дебют «Тени» остался незамеченным в Америке, зато приглянулся жюри критиков на Венецианском фестивале. После этого MGM и Paramount дали Кассаветису сделать два фильма – оба никуда не годные, компромиссные, проклятые самим автором, – а потом отпустили восвояси. «Невозможно снять личный фильм, работая на студию». Его слова. Впрочем, переезд в Лос-Анджелес и переход от телехалтур к большим голливудским халтурам сослужили ему свою службу: в Лос-Анджелесе Кассаветис запустит «Лица», которые будет снимать четыре года. Полуимпровизационный, упивающийся крупными планами, непримиримо актерский фильм будет трижды номинирован на «Оскар» в 1969-м и легализует Кассаветиса-режиссера. Впереди у него будет пятнадцать лет работы: «Мужья», «Минни и Москович», «Женщина под влиянием», «Убийство китайского букмекера», «Премьера», «Глория», «Потоки любви». В каждом из этих фильмов отпечатается вера Кассаветиса в человека, его растерянность перед жизнью, его жажда свободы от общепринятого, комфортного. Его потоки любви обрушились в текучку индустрии, словно водопад. С шумом и яростью. Еще одна смешная деталь из хроники сближений студийного и независимого – на площадке «Лиц» (то есть у Кассаветиса дома) в должности ассистента подвизался молодой Стивен Спилберг. Что он там увидел?

Василий Степанов

Жизнь и кино

И ярость, и полная тишина

Он часто врал, ругался с режиссерами, продюсерами и журналистами, провоцировал актеров, с которыми работал, считал, что постановщики, почти все, набиты дерьмом и интересуются только собственными амбициями, обожал спорить – причем иногда, отстояв свою точку зрения, тут же начинал отстаивать противоположную. Он сыграл несколько десятков ролей, снял двенадцать фильмов и несколько серий разных сериалов и, в общем, тоже был набит дерьмом и интересовался только собственными амбициями. А еще его интересовали чувства – не власть, не искусство, не деньги, даже не люди, а то, что людей объединяет, разъединяет, делает людьми. Он создал американское независимое кино. Он и был американским независимым кино.

Вся жизнь Джона Николааса Кассаветиса – это легенды о пренебрежении правилами, трагические будни шута, список поражений мегаломаньяка. Он никогда не хотел понравиться зрителям, наоборот – если на предварительном просмотре все были в восторге от фильма, он его переделывал. Он оскорблял актеров, чтобы они нашли правильную эмоцию. Он говорил: «Я готов убить любого актера, который не выразит себя». И еще: «Я ненавижу публику».

Джон Николаас Кассаветис родился в семье греческих иммигрантов 9 декабря 1929 года. Его родители – Николас Джон Кассаветис и Катерина Деметри – познакомились в Америке, семья была небогатой, но, по воспоминаниям Джона, «эмоциональной», шумной, и к детям – старшему Николасу и младшему Джону – в ней относились с не меньшим уважением, чем к взрослым. В начале 1930-х Кассаветисы на несколько лет вернулись в Грецию, а когда снова оказались в Америке, Джону было уже восемь лет, и он не говорил по-английски, только по-гречески. Именно тогда он понял, что язык, в сущности, неважен, «эмоции – вот что у всех людей одинаково».

Он решил стать актером не только потому, что в детстве обожал фильмы Фрэнка Капры и боготворил Джеймса Кэгни, которого называл чуть ли не главной причиной своего прихода в кино. Кэгни, с его маленьким ростом, играл простых людей, «способных побороть гигантов». Кассаветис, тоже невысокий, говорил, что именно рост заставил его стать клоуном, постоянно актерствовать и шутить по любому поводу – чтобы не чувствовать себя ущербным коротышкой. В Американскую Академию Драматического искусства он поступил за компанию, потому что не хотел заниматься бизнесом, как его отец, а в Академии его ждали «всевозможные девушки и выпендрож». Ходит легенда о том, что на записи в Академию имя «Джон Кассаветис» не понравилось секретарю: слишком сложное, слишком длинное, лучше было бы придумать псевдоним. Обычно начинающие актеры слушались, придумывали себе имена попроще. Кассаветис ответил: «Ничего, выучат».

В Академии не преподавали классический Метод – систему Станиславского, а, скорее, объясняли, что настоящая актерская игра начинается, когда актер перестает играть. Лучшим своим учителем Кассаветис считал Чарльза Джелингера, человека, который, по словам Кассаветиса (а верить ему нельзя), произносил только две фразы: «ты не слушаешь» или «ты не говоришь». Подход Джелингера – «прекрати играть, будь человеком» – остался у Кассаветиса на всю жизнь.

После Академии Кассаветис пытался поступить в Актерскую студию Ли Страсберга, но его не приняли. Начались бесконечные поиски работы. Кассаветис в интервью слегка преувеличивал свое уныние, рассказывая, что никогда с тех пор не любил нью-йоркское метро, потому что в метро сразу вспоминал, как мотался от одной студии к другой, и везде ему говорили:

«Оставьте свою фотографию, мы перезвоним», или «Вы слишком маленького роста», или «Мы будем иметь вас в виду». С 1950 по 1952 год его годовой заработок не превышал 200 долларов. Он снимался в эпизодических ролях – из «Четырнадцати часов» Генри Хэтэуэя его вырезали, в «Такси» Грегори Ратоффа мелькнул в роли продавца хот-догов. У Ратоффа он работал вторым администратором сцены на спектакле «Пятое время года».

Все изменилось, когда в 1954 Кассаветис снялся в телеспектакле *Paso doble* для телеальманаха «Омнибус» в роли тореадора-мексиканца. Между 1954 и 1959 годами, в «золотой век телевидения», он сыграет более 80 ролей: пылких юношей, комиков, средневековых рыцарей, даже Раскольникова. В кино его тоже заметят. В 1957 он сыграет с Сидни Пуатье в криминальной драме «На окраине города» Мартина Ритта. После этого критики начали сравнивать его с Джеймсом Дином: в нем была та же неукротимость, почти ярость.

В 1954 Кассаветис женился на актрисе Джине Роулэндс. Этот брак продлился всю его жизнь: трое детей, десять совместных фильмов. В 1971 году, рассказывая Playboy о своей семейной жизни, Кассаветис объяснял, что он обожает Джину, «потому что ей нравится что-то из того, что нравится мне, и она терпеть не может что-то, что я люблю, а я терпеть не могу что-то, что любит она... Да, мы ссоримся. Если двое не согласны друг с другом, они должны пойти до конца, и мы так и делаем: кричим, орём... но это всегда неважно, если в основе – любовь». С рождением детей Джина хотела оставить актерскую карьеру, но каждый раз он говорил, что бросит жену, если она перестанет сниматься.

В 1956-м Кассаветис со своим другом Бертом Лейном организуют творческий семинар по актерскому мастерству, приглашают туда студентов и актеров (помещают объявления в Showbiz и New York Times: «Мастер-класс Джона Кассаветиса. Бесплатно!»), и так начинается настоящая история американского независимого кино. Кассаветис говорил, что цель занятий – обучить людей играть «натурально», вернуть в актерскую профессию реализм. При этом он считал, что «искусственность» в выражении эмоций – это не актерская, а человеческая проблема. «Тени», первый фильм Кассаветиса, начались именно с импровизации в классе: он предложил студентам многочасовую импровизацию, в которой белая девушка (Лелия Гольдони) должна была играть сестру черного парня (Хью Херда).

Кассаветис собирал деньги на съемки всеми возможными способами – например, выступил в ночной радиопрограмме и как бы случайно объявил, что кино должны делать люди, а не голливудские чиновники, которых интересует только прибыль: «Если люди действительно хотят увидеть фильм о людях, пусть присылают деньги». Так он получил 2500 долларов на «Тени».

«Нашей главной задачей было учиться», – вспоминал он о том времени. Кассаветис хотел, чтобы фильм стал общей работой, чтобы каждый был актером, оператором, ассистентом, сценаристом. В финале «Теней» появляется титр: «Фильм, который вы только что посмотрели, был импровизацией». Но это не означало, что актеры придумывали текст, это означало, что актеры шли за эмоциями, которые могли возникнуть у них в процессе съемок. Это не импровизация в общепринятом смысле слова, это проживание ситуации, поиск «истинных» чувств.

Кассаветис называл «Тени» вершиной своего режиссерского невежества. После премьеры к нему подошел кто-то из друзей и сказал: «Ну ничего, Джон, актер-то ты хороший». Фильм почти никому не понравился, и лишь Йонас Мекас, поэт-критик из The Village Voice и «крестный отец» американского киноавангарда, был в восторге от этого «спонтанного кино».

Кассаветис перемонтировал и переснял «Тени», и Мекас пришел в ярость, увидев второй вариант. Фильм стал, по мнению Мекаса, «более коммерческим», но дело было даже не в этом. В первом варианте, по словам критика, его привлекли полнейшая свобода импровизации, полное отсутствие профессионализма, фильм был сделан совместными усилиями актеров, режиссера-дилетанта и самой жизни. «Я защищал то, что сам хотел делать, не понимая толком ни себя, ни Кассаветиса», – говорил Мекас десятилетия спустя.

Первый вариант «Теней» затерялся, и только в начале 2000-х его смог обнаружить главный исследователь творчества Кассаветиса Рэй Карни. Копия фильма была забыта в метро, затем пленка попала на склад забытых вещей, потом – на распродажу, перекочевала на чердак скупщика и пролежала там несколько десятилетий.

Вторая, «официальная», версия «Теней» получила приз критики на фестивале в Венеции, фильм вышел в Европе, и Кассаветисом-режиссером заинтересовалась студия Paramount. Через два года после «Теней» вышел «Блюз слишком поздно» (1961) – ода компромиссу. Фильм снимался в Калифорнии (а Кассаветис хотел снять его в Нью-Йорке), за месяц (а Кассаветису нужно было хотя бы полгода). По этому фильму видно, как отличается «спонтанное» кино от «студийного». Следующая попытка снять кино для Paramount – «Ребенок ждет» (1963), о школе для детей с проблемами развития, – оказалась провальной. Кассаветис хотел, чтобы дети на экране были настоящими – смешными, теплыми, не «случаи из практики», а просто дети. Продюсер Стэнли Крамер хотел, чтобы дети вызывали лишь жалость. В итоге получился фильм Крамера, не Кассаветиса.

Он продолжал много сниматься, хотя режиссеры признавали, что работать с ним очень тяжело. Играл в сериалах и в кино («Джонни Стаккато» так ему не нравился, что он решил снять несколько серий сам), в «Убийцах» Дона Сигела (1964), в «Грязной дюжине» Роберта Олдрича (1967), в «Ребенке Розмари» Романа Полански (1968). Дон Сигель вспоминал, что любое указание режиссера, даже самое вежливое, Кассаветис воспринимал как вызов. А Полански возмущенно заявлял, что у Кассаветиса нет никакого дара перевоплощения: «Он мог играть только самого себя».

В 1968-м Кассаветис был номинирован на «Оскар» за сценарий своего второго независимого фильма – «Лица». На церемонию он не пришел. Фильм, который он снял у себя дома, со своими друзьями и женой, оказался во всех списках лучших фильмов года – и в New York Times, и в Los Angeles Times, и в Chicago Sun Times. Роджер Эберт написал о «Лицах»: «... от таких фильмов хочется хватать людей, тащить их в кино и орать: „Вот же!“ Это будет триумфальный крик... Эти сцены могли стать слащавыми стереотипами. Но Кассаветис продавливает стереотипы еще глубже, на тот уровень, где все действительно происходит».

Его методы работы с актерами казались жестокими. Одному он мог дать текст заранее, а другому, который в этой сцене должен был чувствовать себя неуверенно, прямо перед съемками. В одной сцене он давал артистам прямо противоположные указания – и на экране появлялась жизнь. Он запрещал актерам обсуждать свои роли. Роль – это индивидуальная концепция. Если ее обсуждать с другими актерами или с режиссером, все будет гладко, но «в конфликте персонажей не будет правды». Он мог дать актрисе пощечину прямо перед началом съемок и закричать: «Не плачь! Не смей плакать!» Он считал, что ради того, чтобы заставить людей «делать, что они должны», можно их унижить, можно даже убить. «Дайте мне нож!» – кричал он на съемке «Лиц», – и это было всерьез. Он мог, наоборот, кривляться и отвлекать актеров, чтобы «поменять атмосферу». Про съемки «Лиц» он говорил: «Это больше, чем просто фильм, это образ жизни».

Свет и камера должны были приспособливаться к актерам, чтобы актеры вообще не думали о кадре. Оператор был вынужден следовать за героями, чтобы все могли двигаться куда захотят. Снимали, пока не кончится пленка, чтобы не сбивать «эмоциональный ритм», и всегда больше, чем нужно (для «Лиц» было отснято 115 часов материала, в финальной версии было 129 минут). В процессе монтажа он мог полностью изменить настроение фильма. Свою следующую картину – «Мужья» (1970) – он перемонтировал раз в неделю на протяжении полугода.

Фильм о троих друзьях (их сыграли сам Кассаветис, Питер Фальк и Бен Газарра), которые пускаются во все тяжкие после похорон четвертого друга, был номинирован на Золотой глобус за сценарий. Этот сценарий возникал в процессе съемок: трое актеров обсуждали, что они сделали бы на месте героев. Кассаветис вообще не столько записывал идеи своих фильмов,

сколько проговаривал их, снова и снова, каждому, кто готов был слушать. Первый вариант фильма был очень смешным, весь строился вокруг персонажа Газарры и страшно понравился всем, кроме Кассаветиса. Сеймур Кассель вспоминает, что видел вариант, где вообще не было Кассаветиса, а на следующей неделе – вариант, где был только Фальк. Газара говорит, что лучшая, на его взгляд, версия шла около четырех часов. «Его не интересовал реализм, – объяснял Фальк. – Его интересовали спонтанные эмоции».

Сценарий «Минни и Московича» (1971) Кассаветис написал за две с половиной недели, для Джини Роулендс и Сеймура Касселя. Но главным фильмом для Роулендс стала «Женщина под влиянием» (1974). Если «Лица» критики еще называли «исследованием современной буржуазной семьи», то по «Женщине под влиянием» стало понятно: Кассаветиса не интересует современность или буржуазность, его интересуют эмоции и «мир внутри», то, что держит человека и не дает ему сойти с ума. Или, наоборот, разрешает ему сойти с ума. Джина Роулендс до сих пор, говорят, отказывается смотреть этот фильм: слишком тяжело он ей дался. Она была номинирована на «Оскар» за лучшую женскую роль в «Женщине под влиянием», Кассаветис – за режиссуру.

Чтобы собрать деньги на «Женщину под влиянием», Кассаветис сыграл с Питером Фальком в сериале «Коломбо». Вообще он не очень любил сниматься: «Мне приходится быть профессиональным актером. Я предпочел бы остаться любителем. Но мне нужны деньги, чтобы снимать фильмы. К сожалению, это весьма дорогое хобби».

Следующие фильмы – «Убийство китайского букмекера» (1976) и «Премьера» (1977) – оказались провальными. Кассаветис шутил, что если бы он просил 8000 долларов за билет, он, может быть, окупил бы затраты на «Премьеру». Хотя за роль в «Премьере» Роулендс получила Серебряного медведя на Берлинском кинофестивале.

«Глорию» и «Большие неприятности» он снял для студий («Большие неприятности» были перемонтированы вопреки его требованиям) и своим последним настоящим фильмом считал «Потоки любви» (1984). Когда Кассаветис начинал над ним работать, врачи давали только полгода жизни. Кассаветис успел закончить, прожил еще несколько лет и умер 3 февраля 1989 года от цирроза печени. В последний год он начал работать над новым проектом, который в 1997 снимет его сын, Ник Кассаветис («Она так прекрасна» с Шоном Пенном).

Джон Кассаветис считал, что ошибки делают фильм живым. Он снимал непрофессионалов, в том числе своих родителей. Он говорил: «Если я могу убедить кого-нибудь не подчищать все, не быть тем, кем они не являются, просто быть теми, кто они есть в данных обстоятельствах, вот это для меня и есть актерская игра». Он говорил: «Как режиссер, я не обладаю никаким особым статусом, разве что получаю удовольствие во время съемок и пытаюсь добиться того, чтобы люди, с которыми я работаю, ощущали то же самое». И еще он говорил: «Я безумен, но я люблю это блядское кино». И еще он говорил: «Всю жизнь я боролся с ясностью – всеми этими идиотскими определенными ответами». И еще он говорил: «Лучший комплимент фильму – полная тишина».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.