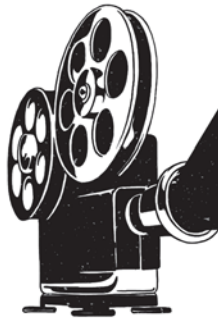


**РОБЕРТ  
РОДРИГЕС**



**КИНО БЕЗ  
БЮДЖЕТА**

КАК В 23 ГОДА  
ПОКОРИТЬ ГОЛЛИВУД,  
ИМЕЯ В КАРМАНЕ  
7 ТЫСЯЧ ДОЛЛАРОВ

---

# Оглавление

|  |     |
|--|-----|
| <b>Предисловие</b> .....                             | 7   |
| <b>Глава 1. Идея</b> .....                           | 19  |
| <b>Глава 2. Я — подопытная крыса</b> .....           | 28  |
| <b>Глава 3. Подготовка к съемкам</b> .....           | 51  |
| <b>Глава 4. Съемочный период</b> .....               | 65  |
| <b>Глава 5. Постпродакшн</b> .....                   | 83  |
| <b>Глава 6. Дорога в ад</b> .....                    | 103 |
| <b>Глава 7. Охота</b> .....                          | 123 |
| <b>Глава 8. Columbia Pictures</b> .....              | 153 |
| <b>Глава 9. Постпродакшн, дубль два</b> .....        | 171 |
| <b>Глава 10. Теллурайд и Торонто</b> .....           | 189 |
| <b>Глава 11. Постпродакшн, дубль три</b> .....       | 200 |
| <b>Глава 12. Фестиваль «Сандэнс»</b> .....           | 217 |
| <b>Глава 13. «Эль Марьячи»: выход в прокат</b> ..... | 228 |
| <b>Эпилог. Проклятье «Эль Марьячи»</b> .....         | 239 |

## ОГЛАВЛЕНИЕ

### Приложения

**Приложение 1.** Десятиминутная  
кинematографическая школа \_\_\_\_\_ 247

**Приложение 2.** Сценарий «Эль Марьячи» \_\_\_\_\_ 262

# Предисловие

**М**ои самые ранние воспоминания связаны с кинотеатром. Я был третьим ребенком из десяти. Каждую неделю мама возила нас в кинотеатр «Олмос» городка Сан-Антонио, где мы смотрели по два-три полнометражных классических фильма.

Мама всегда с осторожностью и подозрением относилась ко множеству фильмов, заполонивших кинотеатры, и доверяла нашим юным глазам и умам только ленты, похожие на кинокартины ее детства. Поэтому наша кинодиета состояла из порций мюзиклов «Метро Голдвин Майер», комедий братьев Маркс и иногда — двойной программы Хичкока. Я до сих пор помню потрясающий эффект от сеанса «Ребекки» и «Завороженного». Мою маму звали Ребекка. Полагаю, именно поэтому она брала своих маленьких детей на просмотр мощных, словно из сна Сальвадора Дали, сцен падающего на шипы ребенка в «Завороженном» или горящего поместья Мандерли, рухнувшего на одержимую госпожу Дэнвер в «Ребекке».

Помню, как на занятиях в пятом классе я сидел на последней парте со словарем и рисовал на полях каждой страницы маленьких человечков: при пролистывании получался настоящий комикс. Я не обращал никакого внимания на учителя: это было мое время, и такого шанса теперь нет и больше никогда не будет. Целый день я мог терпеливо и внимательно, в деталях создавать собственные фильмы — тщательно разрабатываемые комиксы с непобедимыми персонажами в главной роли, которые прыгали по страницам, сражались со злом и разносили все, что попадалось им на глаза.

Я был не очень силен в математике, науках, истории... Во всем, на самом деле. Но старшим ребятам нравились мои комиксы. Помню, как

я радовался, когда кто-то просматривал эти бумажные мультики и смеялся. Это было так увлекательно, и я продолжал рисовать. В восьмом классе, после просмотра картины Джона Карпентера «Побег из Нью-Йорка», мы с друзьями поняли, что хотим создавать собственные настоящие фильмы. Пусть даже мультипликационные. Но у нас не было оборудования. В книгах Рэя Хэрихаузена говорилось, что для создания рисованных и пластилиновых мультипликаций нужна по крайней мере 16-миллиметровая камера с возможностью покадровой съемки. Пластилиновая мультипликация — это лучший жанр, в котором здорово творить, когда молод: можно снимать часами, и при этом пластилиновые актеры не будут жаловаться, просить еды, и им не нужны дублеры. У отца была старая камера Super 8 мм, но ею невозможно было делать мультипликационную съемку. Поэтому я импровизировал: закрывал затвор объектива и передвигал пластилиновых героев. Правда, при этом оставался раздражающий эффект вспышек. Мне было необходимо подходящее оборудование.

Этой камерой я пробовал снимать обычные фильмы, но результат обескураживал. На кинолентку за пять долларов мы снимали ролик, который длился две с половиной минуты, ждали несколько дней, тратя еще семь долларов на проявку, и каждый раз после просмотра я был разочарован. Отснятый материал всегда казался грубым, автоматическая экспозиция обычно была отключена, видеоряд выглядел примитивно — все это очень расстраивало. Бесплезная трата средств. Попробовав так снимать пять или шесть раз, я бросил это дело. Казалось, что киносъемка требует слишком много денег. Денег, которых у меня не было. Но затем случилось чудо.

В 1979 году отец, зарабатывающий продажей кухонной посуды, тонкого фарфора, хрусталя и т. п., купил на рынке электрооборудования очередную техническую новинку (он покупал все, что могло, как ему казалось, улучшить продажи). Это был кассетный видеоманитофон JVC с четырьмя головками, который он надеялся использовать в создании презентаций для продаж. Тогда это было достаточно дорогое устройство, поэтому вместе с покупкой отцу дали подарок — старую камеру Quasar, подключающуюся к видеоманитofону кабелем длиной чуть

больше 3,5 м. Она была полностью на ручном управлении и без видискателя. Чтобы понять, куда она направлена, приходилось смотреть в телевизор. Отец отдал мне инструкцию, чтобы я разобрался с ней. Но не успел он оглянуться, как я уже снимал пластилиновые мультики и коротенькие комедии с участием братьев и сестер. Для подающего надежды кинорежиссера, растущего в семье из двенадцати человек, самой хорошей новостью было именно наличие бесплатных актеров и съемочной группы. Из-за искажений, возникавших каждый раз при нажатии паузы, мультипликационные ленты выглядели не очень презентабельно, но фильмы с участием живых актеров получались великолепно.

У старых видеомэгнитофонов было куда больше дополнительных функций, чем у нынешних самых современных моделей. Наш имел функцию пересведения звуковой дорожки, которая позволяла стирать звук и добавлять новый без уничтожения видео. Поэтому я делал короткометражки, монтировал с помощью камеры, а затем накладывал звук. Эта новая игрушка занимала меня почти год. Я снимал все подряд: новорожденную сестру (десятый ребенок), семейные посиделки, собственные короткие научно-фантастические комедии про кунг-фу — одним словом, все, что только приходило мне в голову, и все, что находилось в радиусе трех с половиной метров (я был ограничен шнуром). Замечательно, что за те же десять долларов, уходящих на съемку немого фильма с камерой Super 8, теперь получалось двухчасовое видео с цветной картинкой и звуком, который можно было переписать.

Наступил век видеоизображения. Дела реально сдвинулись с места, когда отец решил купить еще один видеомэгнитофон, поскольку власть над первым заполучил я. К его изумлению (а может, и нет), второй я тоже забрал. Я понял, что если их соединить, можно даже делать монтаж, проигрывая фильм на одном и записывая на втором. А чтобы убирать ненужный материал, легко использовать кнопку паузы. Так появилась на свет моя система монтажа. С тех пор я снимал фильмы, монтировал их на двух видеомэгнитофонах и затем накладывал звуковые эффекты и музыку. Этим и занимался с 13 до 23 лет. В то время я еще не понимал,

что, создавая фильмы таким грубым способом и тратя на это много времени, закалялся перед будущими проблемами и препятствиями в кинопроизводстве.

Работая с двумя видеомэгнитофонами, можно получить хороший, чистый монтаж. Однако когда я останавливал устройство ради проверки и затем перезапускал с того места, где остановился, появлялся неисправимый дефект, безнадежно портящий весь фильм. Я был вынужден создавать ленту без возможности проверить монтажные переходы до финального кадра. И все это приходилось делать в один присест, потому что видеомэгнитофон мог оставаться на паузе только в течение пяти минут, затем отключался. А это значило, что придется перезапускать машину и получать на выходе ужасный глюк. Поэтому я должен был успеть смонтировать кадр и быстро найти следующий.

Это приучило меня снимать короткий видеоряд с минимальным числом дублей. Чем больше сырого видеоматериала я получал, тем больше времени занимали поиски нужного дубля и увеличивались шансы, что мэгнитофон выключится и фильм будет испорчен. Создавая картины таким способом на протяжении десяти лет, я научился заранее мысленно прокручивать, как лучше монтировать. Мне пришлось научиться. Права на ошибку при смене кадров я не имел: обратной дороги не было. Такой навык превизуализации очень пригодился позднее, при съемках полнометражных фильмов. Подобному опыту вас не научат ни в одной режиссерской школе, поэтому для меня это оказалось бесценно.

В старших классах я учился в частной школе, которая на самом деле была юношеской семинарией. Я практиковался в создании фильмов на протяжении всего обучения и видел, что каждый новый получался неизменно лучше предыдущего. Мои короткометражки становились все более популярными, и учителя позволяли сдавать вместо курсовых работ курсовые фильмы.

Никто не упрекал меня: все знали, что я вкладываю больше труда, времени и сил в свои ленты, чем затратил бы на написание сотни письменных курсовых. Кроме того, мне разрешали в главных ролях задействовать

одноклассников. Съемки проходили прямо в классе. В итоге я так и не научился хорошо писать, но получил отличный опыт визуализации.

Я познакомился с Карлосом Галлардо, который позже стал звездой моих короткометражек, а затем — кинорежиссером. Карлос был студентом-пансионером из Мексики, и поскольку я жил через улицу от школы, он приходил ко мне на выходных, и мы снимали на заднем дворе короткометражные комедии. Свои фильмы я старался делать не длиннее пятнадцати минут, потому что хотел захватить все внимание зрителей. Я обнаружил, что чем быстрее и короче получается лента, тем большему количеству людей она нравится. Такие фильмы зрители хотели пересматривать, и это было лучшим комплиментом.

Во время летних каникул я навещал Карлоса в Сьюдад-Акунье, и мы тоже создавали там своего рода комедийные фильмы. Городок красивый, место для съемок — на открытом воздухе, и жители привыкли видеть нас бегающими по городу с видеокамерой Карлоса. Наиболее удачно получалась постановка трюков посреди загруженной улицы. После съемок я возвращался домой и монтировал фильм на моих верных видеомэгнитофонах, добавлял музыку и звуковые эффекты. Затем посылал Карлосу копию, чтобы он отдал ее для показа на местном телевидении. Кроме того, он одалживал пленку танцевальным клубам, и они прокручивали фильм на больших мониторах.

Я закончил школу и каким-то чудом получил стипендию на обучение в Техасском университете Остина. В первых классах мои оценки были довольно слабыми, но к третьему году обучения в младшей школе я все чаще появлялся в списке отличников. Неожиданный рост успеваемости был связан с тем, что мои мультики и фильмы нравились сверстникам, и я постепенно обретал уверенность.

Благодаря стипендии я все-таки решил пойти в Техасский университет: там открыли факультет режиссуры. Мои родители мечтали, что все их дети поступят в высшие учебные заведения и станут обладателями ученых степеней. Но единственная степень, которую я мог получить, — по режиссуре, поскольку не было больше ничего, над чем бы я трудился



так упорно. Для меня это был неплохой план. Но появилась проблема: я не мог поступить в университет, пока не окончу двухлетнее обучение математике, наукам, истории и английскому языку. Эти занятия назывались «отсеивающие». Казалось, они были созданы только для того, чтобы обучить зубрежке и всунуть в кратковременную память как можно больше информации.

По окончании обучения мой средний академический балл оказался слишком низким, и дорога на факультет режиссуры передо мной закрылась. На курс принимали меньше 30 человек, а желающих поступить было гораздо больше — более 200, поэтому абитуриентов набирали по итоговому баллу. Если ваш балл высокий, шансы неплохие, а если нет — забудьте об этом факультете.

Многие желающие смогли попасть на заветный факультет, но затем создавали отвратительные фильмы. Я был из тех творческих молодых людей, которые из-за низкого среднего балла остались вне стен университета в качестве сторонних наблюдателей.

Чтобы повысить свой уровень, я посещал занятия по художественному искусству и одновременно работал художником-мультипликатором в университетской газете *The Daily Texan*. Начал с *Los Nooligans* — ежедневного юмористического комикса, прототипом главного персонажа которого послужила моя самая младшая сестра Марикармен. Комикс приобрел популярность, и мои творческие способности все больше развивались. В то же время я продолжал создавать домашние короткометражки, и две из них — «Дэвид и сестры» и «Затопленный» (с братьями и сестрами в главных ролях) — победили на нескольких видеофестивалях.

Также я снял «Истории Остина» — трилогию короткометражных лент (опять же с братьями и сестрами в главных ролях) и отправил на третий национальный кинофестиваль океанского побережья и видеофестиваль в Остине. Трилогия заняла первое место, обойдя фильмы, снятые на факультете режиссуры. Затем я отнес мое призовое видео Стиву Мимсу — профессору режиссуры, заявив, что я обошел его студентов, несмотря

на мой низкий средний балл и даже без посещений занятий. Он посмотрел фильм и допустил меня к обучению.

Я понимал, что возможность учиться — отличный шанс попробовать снять фильм на пленку 16 мм. Такой фильм может удостоиться награды и получить признание. Мои ленты были хороши, но большинство кинофестивалей принимало работы, снятые только на кинопленку. В университетской среде несложно достать бесплатное оборудование для профессиональной съемки, и я могу сделать фильм с минимальными затратами. В качестве актеров я снова выбрал младших братьев и сестер, а также тщательно поработал над раскадровкой. Для начала снял домашнюю версию, смонтировал и показал родственникам, чтобы стало понятно, что еще нужно сделать.

Я наполнял фильм самыми невообразимыми идеями и разнообразными трюками с камерой. В конце концов на свет появилась восьмиминутная лента «Больной на голову». Моя короткометражка заняла несколько первых мест, участвуя в 14 кинофестивалях. Радовало, что на многие подобные конкурсы стали допускаться видеокассеты.

Я снимал фильмы на 16-миллиметровую пленку, переводил на кассету и только потом монтировал. VHS-копии уже отсылал на фестивали, и видеокассеты расценивались как пленочные фильмы, поскольку изначально были сняты на кинопленку. Все это дало возможность создавать ленты почти без затрат и получать признание на кинофестивалях, имея всего лишь дешевую финальную копию.

«Больной на голову» обошелся где-то в 800 долларов. Сценарий я писал исходя из производственных возможностей: братья и сестры, родители, дом, велосипед сестры и скейтборд брата. Все это вместе с творческой составляющей и молниеносной техникой повествования, которой я научился благодаря коротким ранним работам, имело большое значение при съемках этого фильма. Весь предыдущий опыт плюс тот, который я получил при создании юмористических комиксов, помог мне сделать фильм таким, какой он есть.

Вместе с победами, наградами и признанием, получаемыми на фестивалях, я осознал, что пришло время попробовать себя в полном метре. Если однажды кто-нибудь предложит мне стать режиссером, то речь будет идти не о коротком, а о полнометражном фильме. Поэтому я решил: мне нужна такая же практика в создании полного метра, какая была в создании короткого. Это был тот самый опыт, который обеспечил мне сегодняшний успех. Если хотите научиться играть на гитаре, не следует ожидать, что, взяв пару занятий, вы сумеете делать что-то технически совершенное. Вы должны практиковаться в своем гараже, пока не сотрете пальцы в кровь. То же самое проделывал я со своими домашними фильмами: создал около 30 коротких художественных лент, смонтировал, поставил начальные и финальные титры, наложил музыку и звуковые эффекты.

Попав на занятия по режиссуре, я убедился: многие студенты мечтали снимать фильмы, но еще ни разу не прикасались к камере. Каждый вкладывал около тысячи долларов в картину, в итоге не оправдывающую ожиданий. Несостоявшиеся режиссеры решали, что не подходят для этой профессии, и уходили в другие сферы деятельности. Я помню свои первые работы. Мне совсем не хотелось тратить на эти ужасные эксперименты тысячи долларов: я записывал фильмы на магнитную пленку, и обходились они довольно дешево. А поскольку такое занятие доставляло удовольствие, я просто занимался этим, пока не преуспел. И если вы бродите с видеокамерой и снимаете все вокруг, продолжайте в том же духе и не слушайте снобов, твердящих, что вы попусту тратите время. Я начинал с обычного видео и недорогих форматов, чтобы научиться правильному построению сценария. Когда я перешел к съемке на кинопленку, было уже не страшно: по сути, это одно и то же.

Если вы хотите создавать фильмы, но не можете позволить себе занятия в режиссерской школе, не переживайте: в принципе, вас там ничему не научат. Никто и никак не сможет обучить вас рассказывать истории. Да вы и сами не захотите учиться: в противном случае все будут делать это примерно одинаково. Как интереснее рассказывать, вы поймете в ходе процесса, придумывая собственные способы.

Никто не научит снимать фильмы без бюджета и команды: вам объяснят, как работать с большой командой — и после обучения вы сможете поехать в Голливуд, чтобы протягивать кабели на съемках чужого фильма.

Или вас научат налаживать связи. Говорят, что единственный путь в кинобизнес — знакомство с нужными людьми. Вероятно, это поможет войти в дверь, но не гарантирует, что вы долго пробудете внутри. Рано или поздно ваш покровитель поймет, что вы больше не можете приносить доход, и вы окажетесь за дверью. Вы — всего лишь кратковременная мода. Адьюс.

Так как же попасть туда? Вот мы и приблизились к главному...

Я никогда особенно не увлекался написанием сценариев, но много раз читал, что лучший способ научиться — сесть и написать две полных сюжетных схемы, а затем взять и выбросить их. Вы многому научитесь, создав свои первые литературные опусы, но они однозначно будут ужасны, поэтому обязательно выбросите их. И уже затем приступайте к настоящему сценарию.

Нет, не слушайте! Тот, кто это придумал, был чокнутым. Ну, в некотором смысле. Я имею в виду, что у каждого режиссера есть плохие фильмы, и чем скорее вы через это пройдете, тем лучше. Просто я знаю, что никогда не смогу заставить себя потратить массу времени на создание двух полных сценариев только для того, чтобы потом выкинуть их в корзину. Очень тяжело найти мотивацию писать, зная, что в любом случае то, что у вас получится, придется выбросить, потому что оно будет ужасным. Но, положив руку на сердце, я никогда не смог бы заставить себя написать сценарий, не зная заранее, что с ним будет. Продам я его? Сожгу? Буду ли переписывать в течение трех лет и надеяться, что когда-нибудь это сделает меня богатым? Чтобы приступить к чему-либо — написанию сценария, например, — необходима мотивация.

Мотивация написать сценарий к «Эль Марьячи»\* была очень проста: меня осенило — вместо того чтобы написать два сценария и выбросить, почему бы не снять по ним малобюджетные фильмы? Таким образом можно

---

\* От исп.: el mariachi — «музыкант».

попрактиковаться как в написании сценариев, так и в создании фильмов. Именно это я и решил сделать с «Эль Марьячи». Напишу два сценария с одинаковыми персонажами, сниму по ним низкозатратные фильмы, и все своими силами. Затем продам на испанский видеорынок, а там никто из кинобизнеса не сможет их увидеть — на случай, если ленты получатся плохими. Выходит, я практически выброшу сценарии, только мне за это заплатят. Это гораздо более действенный мотиватор. Потом я напишу третий сюжет — третью серию «Эль Марьячи», и также продам его на испанский видеорынок, но только если он получится реально хорошим.

Написание и режиссура трех фильмов подряд позволят приобрести желаемый опыт и стать более уверенным. Я смогу использовать лучшие сцены из трилогии или же всю третью часть в качестве демокассеты. Это даст возможность получить финансирование для настоящего кино. Ну, скажем, «Секс, ложь и видео», или «Бешеные псы», или что-то другое. Ворвавшись в независимый американский кинематограф, я притворюсь, будто раньше ничего подобного не делал... Мысли просто обуревали меня, не давали покоя: я думал, почему никто никогда не делал этого раньше? И вообще, может ли быть такое, что никто никогда раньше не делал? Может ли быть, что я додумался до чего-то особенного? Даже если третья часть окажется ужасной, все равно я смогу продать свои фильмы на испанском видеорынке, немного заработать — и оказаться на седьмом небе от счастья. Я люблю создавать фильмы. Делать фильмы, зарабатывая этим и на жизнь, и на съемку новых проектов, было бы лучшим занятием в мире. Я невероятно вдохновился этой идеей.

Все слышали о независимых режиссерах, получавших широкую известность после съемок одного великолепного фильма. А следующая их работа подвергалась такому вниманию кинокритиков, что больше о них никто никогда не слышал. Думаю, причина в том, что успех пришел к ним раньше времени — до того, как они успели поэкспериментировать, отточить свой стиль и раскрыть талант. Мне было всего 23 года, и я не спешил врываться в киноиндустрию плохо подготовленным, хотя уже выиграл несколько фестивалей со своими короткометражками. Я понимал, что, создавая свои первый, второй и третий полнометражные фильмы в полной

безвестности, получаю возможность без лишнего шума ошибаться, свободно экспериментировать, развивать талант во всех направлениях, потому что собираюсь работать без какой бы то ни было команды. Я изобретал собственную режиссерскую школу, в которой сам буду единственным учеником, а моими учителями станут опыт, ошибки, проблемы и решения. Самым лучшим было то, что даже если проекты окажутся неудачными, никто никогда их не увидит, а я все равно верну деньги.

Вот это я называю мотивацией. И уже через три недели я приступил к сценарию первого «Эль Марьячи». Невероятно, как быстро приходят идеи, когда ты знаешь, что через несколько месяцев будешь снимать фильм по своему сценарию, а не просто писать его, только чтобы написать. Как я додумался до испанского видеорынка? Наверное, все началось в марте 1991 года. «Больной на голову» колесил по фестивалям и неплохо принимался публикой. Мне позвонил Карлос Галлардо и пригласил к себе в Мексику. «Снимать еще один фильм?» — спросил я.

«Нет, — ответил он, — посмотреть, как снимают другие». Он пояснил: создавался фильм с самым большим в Мексике бюджетом — киноверсия мексиканской новеллы-бестселлера «Как вода для шоколада». И он снимался в Сьюдад-Акунье, родном городе Карлоса. Режиссер Альфонсо Арау выбрал моего друга для помощи в съемках, поскольку тот имел некоторый режиссерский опыт, и к тому же Сьюдад-Акунья ему знаком. Я решил обязательно отснять немного закулисного материала фильма, обещавшего стать самым популярным мексиканским экшеном за последние несколько лет. Хотелось также увидеть установку съемочного оборудования, и я надеялся, что это будут интересные и очень продуктивные весенние каникулы. Поэтому я поехал.

## Авторская заметка

То, что вы читаете дальше, — выдержки из дневника, который я вел во время создания первого полнометражного художественного фильма «Эль Марьячи». В нем — откровения о несметном количестве удач

## ПРЕДИСЛОВИЕ

и счастливых случайностей, сопровождавших меня практически во всем. Также интересно отследить последовательность развития того, что вначале было лишь схемой быстрого заработка и шансом немного попрактиковаться в съемке полнометражных фильмов.

Это увлекательная, записанная в непринужденной манере история обо всем — от рождения идеи «Эль Марьячи», зарабатывания средств и написания сценария, что в моем случае шло рука об руку, до съемок самого фильма, монтажа и поездки в Лос-Анджелес для поиска распространителя. А также о том, как я встретил в Лос-Анджелесе агента одного из крупнейших в мире актерских агентств, и о том, чего можно ожидать от подобной встречи. О том, как звонили из студий, желающих видеть мои идеи в своих проектах, и о продаже «Эль Марьячи» в Columbia Pictures; о повторном монтаже для производства окончательной копии фильма и выпуска на 35-миллиметровой пленке. О посещении фестивалей, включая площадки Теллурайда, Торонто и кинофорум «Сандэнс». И наконец, о релизе моего домашнего кинофильма главной голливудской студией. Приятного чтения...

# ИДЕЯ

## Пятница, 8 марта, 1991

**Ч**увствую себя неважно. Я надеялся сбежать из Остина, чтобы не подхватить от жены кишечный вирус. Не сумел.

Доехал на машине до Сьюдад-Акуньи и прибыл в пустой дом Карлоса Галлардо. Эйчби, питбуль Карлоса, не признав меня, попытался перепрыгнуть ограду и прикончить незваного гостя. Я кинул ему кости и объедки жареного цыпленка, оставшиеся после перекуса в машине, и это его вроде успокоило. Дружище.

Приехала сестра Карлоса и пустила в дом. Мне нравится это место. Дом стоит в тени, поэтому воздух в нем всегда прохладный; очень удобная гостевая и холодильник всегда забит под завязку. Я заснул. Карлос подъехал, как раз когда я проснулся. Мы проговорили до полвторого ночи. Он рассказывал о фильме «Как вода для шоколада», режиссере Альфонсо Арау и о том, как сложна съемка. Я привез камеру, чтобы запечатлеть происходящее, пока буду здесь. У меня весенние каникулы. По возвращении в Остин со своими университетскими приятелями Томми Никсом и Эдисоном Джексоном начну снимать короткий студенческий фильм под названием *Pretty Good Man*\*. Карлос пообещал завтра познакомить меня с Альфонсом Арау.

---

\* С англ.: «довольно хороший человек».



## Суббота, 9 марта, 1991

Мы проснулись в полвосьмого утра и поехали в Мирадор — там в кафетерии завтракали актеры и съемочная группа. Пахло какими-то *menuda\**. Карлос познакомил меня с Эммануэлем *El Chivo\*\** Любецки, оператором-постановщиком, оказавшимся очень приятным парнем; он был похож на Кенни Джи. Потом меня позвали за другой столик, где Альфонсо Арау завтракал со звездой фильма Люми Кавазосом и еще некоторыми людьми из команды. Альфонсо встал поздороваться, предложил присесть и посоветовал отснять как можно больше материала. Карлос представил меня супруге Альфонсо, Лауре Эскивель — писательнице, которая и была инициатором всего происходящего. Она же написала постановочный сценарий. Мы пошли на съемочную площадку, и я снимал до трех часов дня все, что творилось вокруг. В субботу короткий рабочий день. Съемки приостановились на выходные. Я уехал домой, чтобы хорошенько выспаться и окончательно вылечиться.

## Понедельник, 11 марта, 1991

Все еще плохо себя чувствую. Настолько плохо, что мама Карлоса, Кармен, отвела меня к врачу. Медсестра сделала укол в задницу, и это немного привело меня в чувство. Не получал таких с детства.

## Вторник, 12 марта, 1991

Сижу дома, восстанавливаю силы и смотрю кабельное телевидение. Этот город — просто рай для киносъемок. Местная телестанция ловит на свою тарелку сигнал из США и передает его по кабелю всему городу, поэтому у всех бесплатно показывает «Эйч-би-о», и даже за «Синемакс» платить не надо.

---

\* С исп.: «потроха».

\*\* С исп.: «козел».

Чувствую себя лучше и к 16:00 поехал на площадку. У них по графику ночные съемки. Я рассказывал Лауре Эскивель о «Больном на голову» и принес ей копию, поскольку знал, что Альфонсо сейчас очень занят. Если ей понравится, возможно, и Арау его посмотрит. Таков, по крайней мере, был мой план.

## Среда, 13 марта, 1991

Приехал на съемочную площадку. Лаура и Альфонсо тоже там. Увидев меня, Лаура закричала: «Беллиссимо, Роберто! Я посмотрела ваш фильм три раза». Она рассказала мне, как смотрела его одна, потом разбудила мужа и посмотрела вместе с ним, затем разбудила дочку, и в очередной раз они все вместе просмотрели мой фильм. Дала мне их адреса, чтобы я мог переслать следующий. Подошел Альфонсо и пожал руку: «Прекрасная работа, мне очень понравилась. Так необычно и забавно». Лаура сказала, что ей импонирует темп фильма, сюжет, съемки, дети — в общем, все. Альфонсо добавил: «Этот *muchacho*\* умеет снимать».

## Четверг, 14 марта, 1991

Когда я снимал закулисные интервью, удалось запечатлеть диалог между Пончо, директором картины, и Карлосом. Пончо продюсирует мексиканские боевики и захотел, чтобы мы сняли фильм для него. Он говорил, что выпускает кинокартины на видео. Бюджет около 30 тысяч долларов, но нам он не сможет ничего заплатить (?) — зато мы сможем снять полнометражный фильм. Я сказал Карлосу, что стоит изучить его предложение. Если это правда, мы сами смогли бы сделать классный фильм за гораздо меньшие деньги. Карлос согласился. Зачем бесплатно работать до изнеможения на этого парня и в конечном итоге не иметь никаких прав на свой проект?

---

\* С исп.: «парень».

Начал обдумывать историю, которая пришла в голову несколько лет назад, о человеке с футляром от гитары, набитым оружием и различными техническими устройствами, которого все зовут Марьячи.

Я готов ехать домой. Есть отличный видеоматериал, получены великолепные комплименты по поводу моего фильма, и теперь я мотивирован на создание еще одного.

## С марта по май, 1991

Я снова заряжен на создание фильмов. «Больной на голову» гулял по фестивалям, а я вернулся в режиссерскую школу, чтобы сделать короткометражку. Это был мой первый фильм, снятый на 16-миллиметровую пленку с синхронной звукозаписью. Настоящая заноза в заднице. Я трудился над ним с Томми Никсом и Эдисоном Джексоном. Даже нарисовал цветную анимированную заставку, затратив на это немало времени. То же самое я делал для «Больного на голову». Три сотни рисунков от руки, сделанных на бумаге для пишущих машинок, чтобы получить 30-секундную вступительную заставку.

Мы закончили короткометражный 15-минутный фильм *Pretty good man*, и он получился... довольно хорошим. После студенческого кинопоказа было много положительных отзывов. Я еще больше вдохновился на создание этим летом полнометражного фильма.

Первую работу я получил в университетской фотолаборатории. Помню, как первый босс, мистер Риохас, после просмотра моих мультфильмов и фотографий сказал, что талант есть, но чтобы достичь успеха, нужно стать профессионалом в технических вопросах. И добавил, что любой может быть подкованным технически, но не у всех есть творческая составляющая. Равно как полно талантливых людей, которые так и не смогли ничего добиться, не имея технических навыков. Считается, что одна из особенностей творческого человека, прежде снимавшего на кинопленку, — пренебрежение съемкой на магнитную ленту. Поэтому у них валяется несколько старых 16-миллиметровых камер Arriflex, и никто

не в курсе, работают ли они. Но было бы неплохо заполнить одну такую. Каждая стоит 1,8 тысячи долларов. Если мы сэкономим на камерах, легко сможем снимать фильмы дешевле 10 тысяч долларов.

## Среда, 15 мая, 1991

Карлос приехал с 35-миллиметровой камерой Bell, а также камерами Howell 71-QM и Volex Paillard. Красиво, но очень дорого. Собираюсь позвонить завтра в Pharmaco — местный центр исследования медицинских препаратов. Скоро они будут проводить опыты на добровольцах и заплатят за это 3 тысячи долларов. Я посижу взаперти в течение месяца, но заработаю неплохие деньги, и к тому же у меня будет время написать сценарий. Pharmaco платит здоровым мужчинам за то, что те выступают в качестве подопытных кроликов для испытаний последних фармацевтических разработок. Такие лаборатории разбросаны по всей стране — чаще всего в студенческих городках, где в достатке здоровых молодых людей, готовых подвергнуться испытаниям. Pharmaco стал моим вторым домом.

Мне действительно нужен перерыв: я очень упорно работал последние два семестра — снял два короткометражных фильма, попутно трудясь на двух работах и посещая занятия в режиссерской школе, и совсем не было времени написать толковый сценарий для полнометражного фильма. Но если мы планируем снять фильм этим летом, нужно поторапливаться. Желательно заранее подготовить полностью проработанный сценарий.

Не могу просто взять и бросить две работы ради сценария. Нужно какое-нибудь спокойное место, чтобы я мог писать и при этом зарабатывать деньги на съемки. Pharmaco. Идеальное место. Я смогу получить больше денег, чем на двух нынешних работах, вместе взятых. Собственная оплаченная комната, питание — и куча свободного времени на написание сценария, поскольку меня целый месяц не будут выпускать из исследовательского центра.

Больше нечего будет делать, кроме как смотреть фильмы и писать. Превосходно. Два в одном: отпуск и убежище для писателя. Только бы я пошел им. Отбор достаточно жесткий. Придется соревноваться с 40 другими парнями: только около 20 пройдут.

## Четверг, 16 мая, 1991

Делаем с Карлосом домашнее задание. Начали с похода в местный видеомагазин. Взяли в прокат последний из мексиканских фильмов *Escape nocturnal\**. Полный отстой. Все эти *straight-to-video\*\** фильмы делаются ради быстрого заработка. Очевидно, что кто бы их ни делал, он был сосредоточен на создании красивой обложки и написании там имен актеров, а саму пленку заполнял слабым материалом. Я был уверен, что мы сможем снять фильм гораздо лучше, потратив меньше усилий. Мы же будем стараться сделать хороший фильм, чтобы вынести для себя какие-то уроки, а не ради заработка. А эти сляпаны так, словно никто даже не пытался привнести в них хоть что-нибудь ценное. Никакого экшена, никто не бежит по улицам, все снято в чьей-то квартире. А вот что мы сможем в Сьюдад-Акунье: обежать все улицы и сделать так, чтобы фильм казался дорогим. Единственное хорошее в том кино — актриса в главной роли, звезда мексиканских мыльных опер. В этом ключ к успеху. Нужно, чтобы в нашем фильме появился какой-нибудь именитый актер, даже если его пристрелят в первые же пять минут. Но, к сожалению, у нас нет ни контактов, ни денег, чтобы заплатить такому актеру. Карлос сказал, что его семья дружит с семьей Лины Сантос. Это известная мексиканская актриса, родом из городка неподалеку от Сьюдад-Акуньи. Карлос думает, что сможет уговорить ее сделать нам одолжение и посниматься один день.

Элизабет готовит спагетти. Мы с Карлосом обсуждаем историю, которую я собираюсь описать. Сейчас у меня готова сцена, в которой Азул (плохой

---

\* С англ.: «ночной побег».

\*\* «Прямоком на видео» <http://ru.wikipedia.org/wiki/Direct-to-video>. Устоявшееся англоязычное выражение, обозначающее категорию дешевых либо неудачных кинокартин с точки зрения проката.

парень) и Марьячи заходят в один и тот же ресторан в разное время. Марьячи приходит туда, чтобы найти работу. Он спрашивает, почему в баре нет музыки, и бармен указывает на пианиста, играющего какую-то отвратительную мелодию. Марьячи понимает намек и удаляется. Затем в ресторан заходит Азул. Тоже с футляром для гитары. Заказывает пиво и подходит к столу, за которым сидят плохие парни. Он открывает футляр и убивает их, потом удаляется. Бармен пытается вызвать копов. Азул возвращается в бар и направляется напрямик к нему. Бармен думает, что ему тоже крышка, но вместо этого слышит звук открывающейся бутылки. Азул просто выпивает пиво, расплачивается и покидает бар. Бармен звонит боссу и описывает Азула как плохого парня, одетого во все черное, с футляром для гитары. Возможно, это и будет начальная сцена. Я разыграл ее для Карлоса. Ему понравилось.

## Четверг, 21 мая, 1991

Прошел отборочное обследование в Pharmaco на роль подопытного за 3 тысячи долларов. Они проводят различные проверки: хотят убедиться, что перед ними хороший «образец». За несколько дней до сдачи анализов нужно есть только здоровую пищу — чтобы очистить кровь, и пить много воды — чтобы вымыть съеденную до этого пищу.

Мы сидели в комнате, и перед тем, как взять кровь на анализ, медсестра задавала «отсеивающие вопросы». Один парень поднял руку и спросил, имеет ли какое-то значение то, что вчера вечером он съел пару эскимо. Его тут же отправили домой. Артерии, забитые мороженым, не оставляли шансов конкурентоспособности крови. С нами находились и несколько «профи»: их легко было распознать по количеству дырок на руках и по знакомству с персоналом. Как-то жутковато. Я познакомился с людьми, которые занимаются этим на постоянной основе. Такой вид деятельности приносит неплохой доход, но я уверен, что через некоторое время лекарства вызывают привыкание.

## Вторник, 22 мая, 1991

Послал «Больного на голову» на кинофестиваль Marin County\* и на Мельбурнский (в Австралии).

Сходил на фильм Джона Ву «Наемный убийца». Черт побери. Хотел бы я иметь больше денег, чтобы использовать в фильмах пиротехнические патроны для создания эффектов выстрелов и ранений.

## Среда, 28 мая, 1991

«Больной на голову» победил в очередной раз! Это был конкурс изобразительных искусств университета Миссури. Фильм уже показывали на Night Flight\*\*, он победил на кинофестивале в Каролине, на третьем кинофестивале океанского побережья, и теперь еще здесь, в Миссури.

Чем больше я думал об этом полнометражном фильме за 8 тысяч долларов, тем больше был уверен в успехе. Никто из режиссерской школы не верил, что мы справимся. А я, ей-богу, не мог представить, как можно облажаться. Разве что только по техническим причинам. Например, из-за огромной царапины на киноплёнке или постоянных неполадок с оборудованием. В остальном, если мы все тщательно спланируем, что и собирались сделать, я видел успех. Если даже не все выйдет идеально, то что? В любом случае в нашем фильме будет больше экшена, и в него будет вложено больше труда и страсти, чем в дюжину обычных дешёвок, наштампованных ради быстрой наживы. У нас не должно возникнуть проблем с его продажей, а на выручку мы сможем снять вторую часть и продолжить работать еще упорнее над сиквелом. Единственное, о чем я продолжаю думать, — почему никто не делал этого раньше?

Один мексиканский эксперт в сфере продюсирования узнал, что мы собираемся напрямую ворваться на испанский видеорынок, и захотел

---

\* Кинофестиваль графства Мерин.

\*\* С англ.: «ночной полет».

принять в этом участие в качестве продюсера. Он сказал, что снабдит нас командой, будет следить за кинопроизводством во время съемочного периода и бла-бла-бла. Черта с два. Я сказал, что мы не нуждаемся в его услугах.

Ни в чьих услугах.

## **Среда, 29 мая, 1991**

Пришел в Pharmaco на медосмотр. Конечно, хорошо бы меня допустили на это исследование, или наш проект можно считать мертвым еще до его рождения. Нам не у кого занимать деньги, и на самом деле мне бы вообще не хотелось занимать. Деньги, которые мы получим от фильма, сразу вложим в создание следующего. Не хочется отдавать кому-то свою выручку. Мы решили, что все риски за этот проект должны лежать на нас. Кроме того, по собственному опыту: к своим деньгам относишься гораздо более ответственно.