

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Почему я решил написать эту книгу 7

Моя личная преамбула 11

ГЛАВА 1. Практическое подтверждение
концепции..... 15

ГЛАВА 2. Краткая история кино
и телевидения 32

ГЛАВА 3. Актеры, игра и репетиции 53

ГЛАВА 4. Оборудование и технические
требования 67

ГЛАВА 5. Художественное оформление
и локации 74

ГЛАВА 6. Позорный облик грядущего:
Мэдисон, штат Висконсин..... 94

ГЛАВА 7. «От всего сердца»: уроки фильма 101

ГЛАВА 8. «Рип ван Винкль» 113

ГЛАВА 9. Вопрос стиля в кино 116

ГЛАВА 10. Читки, технические репетиции и репетиции в костюмах.....	130
ГЛАВА 11. Разметка и другие мелкие нерешенные проблемы.....	138
ГЛАВА 12. Искусственные преграды и иные размышления о «живом кино»	145
ГЛАВА 13. Оборудование сейчас и в ближайшем будущем	149
ПОСЛЕСЛОВИЕ	
Почему я этим занимаюсь?.....	162
ПРИЛОЖЕНИЕ	
Дневниковые записи, сделанные в ходе постановки «живого кино»	168
Глоссарий.....	219
Титры к «живым» трансляциям.....	226
Благодарности.....	247
Об авторе.....	248

ПРЕДИСЛОВИЕ

ПОЧЕМУ Я РЕШИЛ НАПИСАТЬ ЭТУ КНИГУ

Сначала 1990-х гг. кино перешло от фото-химико-механических носителей к электронно-цифровым. Казалось, эта революция случилась в одно мгновение, но на самом деле перемены подступали маленькими шажками: все началось со звука, затем перекинулось на монтаж, потом в съемочном процессе задействовали цифровые камеры, и наконец кинотеатры стали демонстрировать цифровые копии фильмов. Сейчас весь кинематограф уже почти полностью цифровой. И все же любовь и уважение к пленочным киношедеврам, от творений эры немого кино до первых звуковых картин и далее, включая работы выдающихся мастеров со всего земного шара, побуждают нас в подражание лентам прошлого создавать такие цифровые фильмы, которые не слишком далеко от них ушли.

Многие молодые режиссеры отказываются расставаться с пленкой, не осознавая, что сама пленка уже давно их покинула. Персонал фабрики Eastman Kodak в Рочестере, штат Нью-Йорк, где раньше трудилось более 3500 работников, теперь сократился

до 350 человек — этого достаточно, чтобы обеспечить пленкой тех немногочисленных режиссеров (в их числе и мою дочь Софию), которые предпочитают работать по старинке. Это настойчивое стремление использовать пленку трогательно и вполне понятно. Пленочное кино и его традиции по-прежнему нам дороги. Даже среди фотографов до сих пор есть такие, которые сами делают стеклянные пластинки и покрывают их эмульсией с галоидом серебра, потому что снимки тогда получаются необыкновенно красивые. Не сомневаюсь, что в будущем всегда найдутся какие-нибудь страстные натуры, которые попытаются воссоздать фотохимическую кинопленку после того, как ее уже окончательно снимут с производства. И все же мы поставлены перед неоспоримым фактом: сейчас кино преимущественно создается на электронно-цифровых носителях.

Я не сомневаюсь, что при всем нашем благоговении перед всеми теми великими фильмами, которые были сняты в свое время на пленку, эта перемена окажет глубокое воздействие на самую суть кинематографа и поведет нас в новых направлениях. Какими же будут эти новые направления?

Кино в современном цифровом мире может создаваться режиссерами, сотрудничающими друг с другом через интернет, использующими игровые пульта, джойстики, клавиатуру и сенсорный экран — все то, что приспособлено для онлайн-игр. Они могут объединиться для игры, невзирая на географические границы, и, возможно, даже провести ее на глазах у обширной аудитории в зрительных залах. Они могут затеять ролевою игру, в которой каждый из них

отвечает за отдельный персонаж и одновременно помогает создавать те конкретные миры, где разворачивается действие. Виртуальная реальность с ее восприятием с точки зрения главного героя способна породить новые форматы, а сами фильмы теперь могут возникать в режиме реального времени прямо на экранах кинотеатров, общественных центров и домашних телевизоров по всему миру. В конце концов среди творцов «авторского кино» может появиться тот, кто сумеет использовать этот формат для создания искусства высочайшего уровня, чего-то такого, о чем я пока даже и помыслить не могу.

Конечно, прямые трансляции вошли в нашу жизнь с тех самых пор, как было изобретено само телевидение; более того, до 1950-х гг. прямые эфиры составляли основную долю вещания, потому как технологии видеозаписи развились позже. Но об интересующем меня предмете — «живом кино» — заговорили лишь во втором десятилетии XXI в. И цель этой книги не предаваться ностальгии, будь то по прямым эфирам на телевидении или по первым шагам кинематографа, а исследовать этот новый формат, разобраться, чем он отличается от других творческих средств выражения и какие требования нам предъявляет, в чем заключаются его преимущества и в особенности как можно использовать «живое кино» и как научиться его снимать.

Уже по определению этот новый формат — *кино*, а не телепостановка: то есть происходящее на экране должно восприниматься как кинофильм, но не терять остроты «живого» представления. Задумавшись над всеми этими условиями, я захотел вникнуть в суть дела глубже: не просто рассуждать о том, каким могло бы

быть «живое кино», а попытаться его создать. Поэтому, чтобы проверить свою концепцию на практике, я провел две экспериментальные мастерские: одну на базе Общественного колледжа Оклахома-Сити (ОКОС) в 2015 г., а другую годом позже в Школе театра, кино и телевидения при Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе. Обе мастерские многому меня научили (записи из дневника, который я вел в Оклахоме, вы найдете в приложении), и, насытившись новой информацией, которую еще не до конца успел переварить, я решил обобщить свои открытия в виде книги, предназначенной для широкого круга читателей. Эта книга сейчас перед вами.

То, что вам предстоит прочитать, — это своего рода инструкция, практическое руководство по всем тем затруднительным вопросам, с которыми столкнется всякий, кто задумает снять «живое кино»: начиная с важнейшей проблемы подбора актеров и проведения с ними репетиций и заканчивая нюансами использования продвинутых технологий, изначально разработанных для трансляций спортивных мероприятий. Конечно, я мечтаю однажды создать большой «живой» фильм по собственному сценарию, но если по ряду причин это не получится, то все же надеюсь: те, кто придет после меня, прочитают мой отчет об открытиях, сделанных во время работы в мастерских, и используют его для развития этой новой формы искусства.

МОЯ ЛИЧНАЯ ПРЕАМБУЛА

Я родился в 1939 г. и, отличаясь склонностью к точным наукам, еще ребенком был заинтерегован и обворожен новым чудом моего времени — телевидением. Мой отец, музыкант, воспитанный на классической музыке, первая флейта Симфонического оркестра Нью-Йоркского радио (NBC) под управлением Тосканини, тоже был очарован этой новинкой. Он был сыном слесаря-инструментальщика, большого мастера своего дела, который придумал и собрал «Вайтафон» — устройство, позволявшее озвучивать фильмы. С самых ранних лет я помню, что отец все время приносил домой новейшую технику, купленную в каком-нибудь из магазинов нью-йоркского «Рэдио-Роу»: станок для записи грампластинок от компании Presto, проволочный, а затем ленточный магнитофон и, наконец, первый телевизор. Мне было семь лет — идеальный возраст, чтобы опробовать такие штуковины, — поэтому, когда в нашем доме на Лонг-Айленде появился этот агрегат от Motorola с маленьким экранчиком, я словно очутился в раю.

Правда, в 1946 г. и программ-то еще толком никаких не было, так что я часами смотрел на геометрический узор тестовой картинки и ждал, когда же что-нибудь начнется. Помню, какими были самые первые передачи. Хауди-Дуди* выглядел совсем не так, как более поздняя знаменитая марионетка: тогда он был долговязым светловолосым пареньком с лицом, замотанным бинтами, потому что, как пояснялось, баллотировался в президенты и перенес пластическую операцию. Конечно, мы, дети, и не подозревали, что тогда велась тяжба об авторских правах: создатель марионетки отказался передать студии права на свой персонаж, и поэтому нужно было представить публике новый, теперь уже принадлежащий им дизайн героя. Что еще показывали в ту пору? Из Нью-Джерси по 13-му каналу транслировались некоторые ковбойские фильмы студии Allied Artists, а компания DuMont Television Network делала для 5-го канала сериалы, включая «Капитана Видео и его видеореинджеров». В возрасте девяти лет я переболел полиомиелитом и долгое время был прикован к постели. Я стал узником своей комнаты, и центральное место в моей жизни заняли телепередачи, а помимо них — несколько кукол-марионеток, магнитофон и игрушечный 16-миллиметровый кинопроектор. Целый год я не видел никаких других детей, кроме своих брата и сестры. С радостью и тоской я смотрел «Детский час Хорна и Хардарта», где

* Кукольный персонаж, герой основанной Э. Роджером Мьюиром одноименной детской телепрограммы, выходившей на телеканале NBC с 27 декабря 1947 г. по 24 сентября 1960 г. — *Примеч. научн. ред.*

выступали талантливые ребяташки, танцевали и пели самые красивые девочки в мире.

И позже, когда я попрос и снова начал ходить, я не утратил интереса к голубому экрану. К 15 годам, обольщенный дивным «золотым веком» телевидения, я начал подумывать, что и сам могу писать пьесы. Это был период, знаменитый своими прямыми эфирами телевизионных драматических постановок — вроде циклов «Телевизионный театр Филко»* или «Театр 90», где ставились оригинальные пьесы таких молодых драматургов, как Род Серлинг и Пэдди Чаефски, под руководством таких молодых режиссеров, как Артур Пенн, Сидни Люмет и Джон Франкенхаймер. Великолепные, амбициозные работы, например «Марти», «Дни вина и роз» и «Реквием по тяжеловесу», с участием настоящих звезд: Эрнеста Боргнайна, Джека Пэланса, Пайпер Лори и Клорис Личмен — были показаны в прямом эфире в те дни, когда еще не существовало видеозаписи (многие из упомянутых телепес вскоре были пересняты как фильмы). Даже будучи подростком, я видел, что некоторые из этих впечатляющих постановок похожи на фильмы по своему стилю, использованию сильных кадров и кинематографических средств выразительности; и, без сомнения, лучшими из них были

* Американская телевизионная антология, выходившая на канале NBC с 1948 по 1956 г. (всего 8 сезонов) под руководством телевизионного продюсера и режиссера Фреда Коу и финансовой поддержке компании Philco (Филко), известного американского бренда по производству радиоприемников, а затем и телевизоров. Коу также продюсировал телевизионный драматический цикл «Театр 90» на канале CBS с 1957 по 1959 г. — *Примеч. научн. ред.*

работы Джона Франкенхаймера, который позже стал успешным кинорежиссером и снял много отличных фильмов. Я бы сказал, что мое представление о «живом кино» зародилось именно тогда, когда я смотрел прямые трансляции постановок Франкенхаймера, и кое-что из тех впечатлений я сохранил и по сей день.

Надеюсь, что в этой книге мне удастся изложить идею «живого кино» и исследовать его технику, а также вероятные преимущества и возможные пределы. Я пишу ее с точки зрения человека, который вырос на «живом телевидении», в молодости попробовал себя в театре и всю жизнь проработал сценаристом, продюсером и кинорежиссером. Я давно мечтал использовать все эти свои навыки разом — в некоторой форме «живого кино». Технологии продолжают меняться, предлагая новые ответы на вопросы «Для чего требуется иной формат?» и «Зачем нужно отказываться от контроля над съемочным процессом?».

Чем «живое кино» отличается от театра, телевидения и кинематографа в его привычном виде? Многие из того, о чем я рассуждаю в этой книге, стало плодом моих собственных напряженных размышлений и личных наблюдений. Все это происходило в процессе работы двух экспериментальных мастерских, где были задействованы отдельные части моего пока не завершенного труда, довольно объемного сценария под названием «Темное электровидение».

ГЛАВА 1

ПРАКТИЧЕСКОЕ ПОДТВЕРЖДЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ

После нескольких стандартных чток моего сценария актерами я решил, что надо перейти на другой уровень и устроить нечто вроде театрализованных чток. Этот замысел перерос в попытки поставить части истории, которая должна будет транслироваться в прямом эфире на экранах нескольких специально выбранных для этого кинотеатров. Когда я задумал провести мастерскую для исследования возможностей «живого кино», то изначально моя идея заключалась в том, чтобы найти такое место, где актеры репертуарных театров всегда находились бы в зоне доступа и могли тут же «опробовать» какие-то страницы моего сценария, возможно, в минимальных декорациях. Но вскоре я выяснил, что актеры репертуарных театров и без того страшно заняты и буквально разрываются на части. Я подумывал отправиться в Остин, штат Техас, где мог бы проверить свои идеи на практике в более или менее спокойной обстановке. Но на местной студии шли съемки, и большинство объектов уже было зарезервировано. Тогда

я вспомнил об Общественном колледже Оклахома-Сити, где преподавал мой давний друг и коллега Грей Фредериксон. Грей раньше просил меня выступить там, чтобы помочь собрать деньги на открытие нового факультета. И тут у меня появилась идея провести серию мастер-классов, во время которых мы могли бы попробовать поставить где-то около 50 страниц моего сценария с участием местных актеров из репертуарного театра Оклахома-Сити.

Вооружившись этим планом, 10 апреля 2015 г. я приехал в Оклахома-Сити. Провел предварительный кастинг и набрал труппу из местных актеров, а также включил в нее нескольких человек из соседнего Далласа. Я взял в съемочную группу на разные позиции около 70 студентов колледжа, после чего уехал из Оклахомы. А затем, вновь вернувшись в мае, шесть недель проработал с ними над этим проектом: мы отрепетировали материал, поэкспериментировали с площадками и камерами и наконец провели трансляцию «живого» выступления на экранах нескольких частных проекционных залов. За это время я узнал столько нового, что примерно год спустя захотел устроить вторую мастерскую, чтобы дополнить свой опыт. Теперь меня волновали уже новые вопросы. Вот некоторые из них.

1. Могут ли я ввести в сцены, снятые в течение одного дня, большое число массовки в костюмах, добавив их к основным актерам и используя видеосервер EVS? (Я буду часто упоминать устройство EVS, которое на сленге также называется «Элвис», — это восхитительное приспособление для

замедленного повтора снимаемого живьем материала.)

2. Могу ли я создать в кадре фон при помощи легких сценических панелей и реквизита, а не выстроенных декораций, как это обычно делается?
3. Могу ли я вставить в сцены, сыгранные на неаполитанском диалекте итальянского языка, динамичные и экспрессивные субтитры, которые появлялись бы в разных частях экрана и были набраны шрифтами разного размера?
4. Могу ли я закончить постановку зрелищным трюком, исполненным вживую?
5. Могу ли я плавно переключаться с прямой трансляции на кадры, снятые ранее и записанные при помощи EVS?

Я знал, что если найду ответы на эти вопросы, то мою вторую экспериментальную мастерскую можно будет считать успешной и стоящей всех тех сил и средств, вложения которых она потребует.

БАЗОВАЯ ЕДИНИЦА

Как правило, в любой художественной дисциплине имеется базовая единица, которая лежит в основе всего произведения. В художественной прозе — как, впрочем, в любом тексте, от публицистической статьи до романа, — такой базовой единицей является предложение. Если ты придумал отличное предложение, за ним следуют другие и все вместе они складываются в отличный абзац, а за ним идут еще абзацы

и образуют отличную главу, то дальше у тебя может получиться отличная книга. В ходе своей мастерской в Калифорнийском университете я выяснил, что, как и в традиционном кинематографе, в «живом кино» базовой единицей является кадр. Кадры рассказывают историю. Эра немного кино научила нас тому, что кадр может быть маленьким компонентом в цепочке других кадров, которые потом перераспределяются для создания интересной последовательности. А еще кадр может быть долгим, сложным и многозначительным, как в фильмах Ясудзиро Одзу; хотя существует наряду с этим и совершенно противоположный подход — вспомним, например, Макса Офюльса с его размашистыми движениями камеры.

«Кадр может быть одним словом, но лучше, когда он составляет целое предложение». Долгие годы я делал записи под общим заглавием «Заметки Ф. К. о сюжете и персонажах» и прикалывал их на доску над своим рабочим столом. Вот некоторые из этих записей.

1. Характер выявляется в поведении.
2. История может быть передана посредством уникальных моментов взаимодействия между основными персонажами.
3. Памятный момент часто протекает в молчании.
4. Что-то постоянно должно происходить.
5. Эмоция. Страсть. Удивление. Трепет.
6. Кадр может быть одним словом, но лучше, когда он составляет целое предложение.
7. Публика стремится сопереживать героям и хочет, чтобы чувство сопричастности нарастало.
8. Избегай клише, всего предсказуемого.

9. Зрители хотят, чтобы освещались и пояснялись их собственные характеры, истории их жизни.

Когда я недавно беседовал по телефону со своей дочерью Софией, она сказала, что у нее на доске приколот тот же самый список, и поинтересовалась, что подразумевается под «Кадр может быть одним словом, но лучше, когда он составляет целое предложение»? Пытаясь сообразить, что тогда имел в виду, я напомнил ей (а заодно и себе) о двух противоположных полюсах в понимании «кадра», которые представлены в фильмах Офюльса и Одзу. Карьера режиссера и сценариста Ясудзиро Одзу (1903–1963), всю жизнь проработавшего в японском кинематографе, была долгой. Он постепенно перешел от комедий к серьезным фильмам, однако всегда сохранял свой собственный уникальный стиль: его камера двигалась очень редко, если вообще двигалась, и всю сцену целиком Одзу снимал с одного красиво выстроенного ракурса. Эта статичность камеры делала все передвижения героев очень динамичными: они входили в кадр и выходили из него, перемещаясь то слева направо, то справа налево, то вперед, то назад. Каждый кадр в фильме Одзу — это целый пласт смысла, кирпичик в красиво уложенной стене. Камера Макса Офюльса (1902–1957), напротив, почти никогда не стояла на месте. Манеру этого режиссера, работавшего, помимо родной Германии, также во Франции и США, прекрасно характеризует эпиграмма, написанная актером Джеймсом Мэйсоном:

*Один лишь кадр без движенья
Для Макса страшное мученье.*

Мне и самому еще в самом начале своей карьеры довелось иметь дело с этими двумя противоположными кинематографическими стилями, потому как их поборниками были два работавших со мной великих кинооператора: Гордон Уиллис («Крестный отец») и Витторио Стораро («Апокалипсис сегодня»). Я многому научился у них обоих. В классическом стиле, в котором снят «Крестный отец», каждый кадр задумывался как кирпичик в структуре сцены-стены, выложенной из множества подобных кирпичиков. В один такой кадр, по мнению Уиллиса, нельзя пытаться уместить всё и сразу, а то не будет смысла переходить к следующему. Общий эффект достигался расположением кадров друг относительно друга. В свою очередь Стораро хотел, чтобы в «Апокалипсисе сегодня» камера использовалась как ручка для письма, скользящая от одного элемента к другому.

В итоге я объяснил Софии (и самому себе), что, если кадр передает простую мысль, он может быть подобен слову: к примеру, кадр, показывающий городскую ратушу, — это слово «здесь». Но в нем может быть заложено и предложение: кадр, демонстрирующий ту же городскую ратушу с падающей на нее тенью жертвы линчевания, может быть прочитан как «здесь часто вершится несправедный суд».

ЯЗЫК «ЖИВОГО КИНО»

Итак, в кино базовая единица — это кадр, так же как в театре базовая единица — это сцена. А в телевидении базовая единица — это событие. Будь то спортивное

мероприятие или телепостановка в прямом эфире, здесь мы вынуждены снимать так, чтобы осветить событие. В то время как в кино мы тщательно планируем не только сам кадр, но и тот магический эффект, которого можно добиться путем соединения кадров, известного как *монтаж*.

Со дня возникновения этого вида искусства режиссеры знали, что состыковка одного кадра с другим может породить смысл, который не содержался ни в одном из них в отдельности. В 1920-х гг. русский режиссер Сергей Эйзенштейн потряс весь мир мощью таких сочетаний, но и его предшественники, пионеры кинематографа, понимали, что кадр с героиней, привязанной к рельсам, и следующий за ним кадр с несущимся локомотивом способны вызвать у публики сильные эмоции.

Естественно, в театре такие визуальные сочетания использовались редко, если использовались вообще. В данном виде искусства базовой единицей служит сцена. Каждый вечер эти сцены исполняются иначе, потому что публика тоже все время меняется, да и актеры каждый раз отыгрывают эти сцены в определенном соответствии с реакциями зрителей, которые также оказываются вовлеченными в процесс.

Но какой бы ни была базовая единица (кадр в кино, событие в телевидении или сцена в театре), можно сказать, что во всех случаях она представляет собой эмоциональный момент — вот только вызывают этот момент различными средствами.

Моя первая мастерская в Оклахома-Сити показала, что и в «живом кино» каждый кадр должен быть отдельным и вместе с тем способным составить комбинацию

с другими кадрами — иными словами, для того, чтобы история развивалась в кинематографическом русле, ей требовались внятные, самостоятельные кадры. Иначе эти кадры стали бы лишь способом передачи компонентов театрализованных сцен — такими, как ближний, средний и дальний планы героев, используемые при съемке театральных постановок. Мне хотелось добиться кинематографической выразительности, которая требовала, чтобы кадры не просто освещали события, но служили бы строительным материалом для художественного изложения истории.

Современное «живое телевидение» часто демонстрирует пьесы и мюзиклы, поставленные по театральному принципу, со специальными декорациями и, по возможности, создающие ощущение некоторого единства — этим, как правило, отличаются судебные драмы или постановки с одним основным местом действия, как было, к примеру, в фильмах «Двенадцать разгневанных мужчин» и «На Золотом озере». Свою пьесу я сперва тоже представлял в некоем сценическом оформлении, но, учитывая, что в нашем распоряжении имелось лишь несколько простых предметов мебели и нехитрый реквизит, а никаких серьезных декораций вообще не было (более подробно о декорациях см. главу 5), я начал выстраивать кадр, не принимая в расчет окружающую обстановку. К примеру, мне нужен был кадр, в котором жена лежит в постели, а муж отвечает на телефонный звонок и говорит матери, что тотчас приедет. Положения тел в пространстве, которые потребовались для того, чтобы снять этот кадр, были абсолютно алогичны: муж с телефонным аппаратом находился вовсе не там, где должен

был бы находиться относительно кровати и проснувшейся жены.

Столь простая рокировка показала мне, что обстановка в кадре неважна или по крайней мере второстепенна. Это означало: теперь вместо того, чтобы в привычной для телевидения манере отслеживать камерой движения актеров, можно делать нечто куда более впечатляющее — создавать композицию кадра. Обычно режиссер берет камеру, ставит ее в то место площадки, где располагаются действующие лица, и направляет на сцену так, чтобы в фокус попадали актеры и окружающие их декорации; но теперь декорации и актеры сдвигались перед объективом так, чтобы создать наиболее впечатляющий кадр. Не камера подстраивается под то, где относительно ее на площадке находится актер, а наоборот: актер и площадка подстраиваются под то, что должно попасть в фокус камеры. Это подразумевает, что художник-декоратор должен не придумывать для каждой сцены стационарные декорации, как это делается в «живом телевидении», а создавать такие сценические элементы, которые можно добавить



в кадр к актерам. На практике это означает, что для создания *последовательности* кадров актеры сами должны переходить из кадра в кадр по мере развития действия, как персонажи в окошках раскадровки для анимационного фильма.

Хичкок руководствовался схожими соображениями, когда использовал для построения кадра реквизит увеличенного размера, но в целом в истории кино и телевидения было лишь несколько примеров практического применения этого метода. В середине 1940-х гг. Студия Артура Рэнка в Лондоне недолгое время пыталась взять на вооружение придуманный Дэвидом Ронсли метод съемки, известный как «независимый кадр»: все планы выстроили заранее (как в раскадровке Disney) и декорации для каждого из них установили на трибуну, так что их можно было снимать в стиле поточного производства (с использованием элементов рирпроекции). Однако эта система была создана для того, чтобы сократить съемочное время и затраты на фильм, а не с целью сделать возможными «живые» постановки. По данной методике было снято всего несколько фильмов. Однажды я отловил Ричарда Аттенборо и попросил его поделиться воспоминаниями о работе над картиной, поставленной по системе «независимого кадра», в которой он появился, будучи еще совсем молодым актером. И Аттенборо рассказал мне, что в заранее выстроенном кадре актеры чувствовали себя очень зажато, из-за чего от этого метода впоследствии и отказались; однако те функциональные трибуны еще долго оставались полезным инструментом на Pinewood Studios.